



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file - Votre référence

Our file - Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Approche de l'art-thérapie par les
processus d'individuation et de création
"Chagall l'imagier"

Doris Ducharme

Mémoire

présenté

au

Département de l'enseignement de l'art
et de la thérapie par l'art

comme exigence partielle en vue de l'obtention
du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Octobre 1991

© Doris Ducharme, 1991



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file / Votre référence

Our file / Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-80984-1

Canada

RESUME

APPROCHE DE L'ART-THERAPIE PAR LES PROCESSUS D'INDIVIDUATION ET DE CREATION. "CHAGALL L'IMAGIER"

Doris Ducharme

Cette recherche se situe dans le cadre de la psychologie jungienne et dans le "monde" de Chagall, qui se rejoignent dans celui de la création venant de cet espace conscient-inconscient qui permet la formation de symboles. Dans une sortie du monde de la mère où les archétypes en arrivent à tous se ressembler, nous tenterons de distinguer la nature des images dans la psychologie et dans l'art, ainsi que les processus qui les sous-tendent pour en arriver à ce que pourrait être l'art-thérapie. Comme l'image est le mode d'expression naturel de l'inconscient, l'importance de la qualité du moi ou du conscient, est primordiale dans la création et la compréhension de ces images ainsi que dans l'intégration de leurs contenus dans la vie de tous les jours. Dans cette démarche de mise en forme et de recherche de sens, il nous faudra toujours reconnaître deux valeurs, le rationnel et l'irrationnel, valeurs vivantes que nous ne pourrons jamais posséder.

REMERCIEMENTS

Merci au docteur Pierre Grégoire qui, par l'étendue de son savoir et de sa confiance toujours renouvelée, m'a permis de pénétrer de plein pied dans l'art thérapie.

Merci à Jann Bauer pour ses remarques pertinentes et ses conseils judicieux sur le monde jungien.

Merci à Tom Kelly pour sa compréhension et son amour du monde des images.

Merci à Simon mon compagnon de voyage qui partage avec moi l'aventure de l'art et de la vie.

Merci à Roselyne amie fidèle et enthousiaste.

Merci à Colette Laprise pour son travail et sa patience.

TABLE DES MATIERES

PROCESSUS D'INDIVIDUATION ET ART-THERAPIE	1
 I JUNG: L'INDIVIDUATION	 4
1. Définition	7
- Conscient-inconscient	7
- Individuel-collectif	9
2. Déroulement	11
- Naturel	11
- Conscient	13
3. Description	16
- Personna	16
- Ombre	17
- Anima	19
- Animus	21
- Soi	23
 II L'ART ET LA PSYCHOLOGIE	 26
1. Jung et l'art	27
2. Jung et le rapport de la psychologie avec l'art et l'artiste	43
3. Discussion, bornes et frontières	61
 III CHAGALL, SA VIE, SON OEUVRE	 64
1. Biographie	64
2. Chagall, sa vie	93
3. Chagall, son oeuvre	100

IV	LES IMPLICATIONS POUR L'ART-THERAPIE	127
1.	L'individuation, nature de ses images	128
2.	L'oeuvre d'art, nature de ses images	148
3.	La personnalité du thérapeute et celle de l'artiste	163
	CONCLUSION ET RESUME	177
	BIBLIOGRAPHIE	179
	ANNEXE	182

LISTE DES REPRODUCTIONS

- Planche 1 Sans titre
- Planche 2 Autoportrait aux pinceaux, 1909
Huile sur toile, 57 X 48 cm
Düsseldorf, Kunstasammlung
Nordrhein - Westfalen
- Planche 3 Le modèle, 1910
Huile sur toile, 62 X 51,5 cm
Collection Ida Chagall
- Planche 4 Femme au bouquet de fleurs, 1910
Huile sur toile, 64 X 53.5 cm
New-York, collection Helen Serger
- Planche 5 Autoportrait au col blanc, 1914
Huile sur carton, 30 X 26,5 cm
Philadelphie, Philadelphia Museum of
Art
- Planche 6 Le violoniste, 1911-1914
Huile sur toile, 94,5 X 69,5 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein - Westfalen
- Planche 7 La Prisée, 1912
Huile sur toile, 128 X 90 cm
Collection particulière
- Planche 8 Adam et Eve, 1912
Huile sur toile, 160,5 X 109 cm
Saint- Louis (Mo), Saint-Louis Art
Museum
- Planche 9 Le violoniste vert, 1923-1924
Huile sur toile, 198 X 108,6 cm
New-York, Solomon R. Guggenheim
Museum

- Planche 10 Les Trois acrobates, 1928
Huile sur toile, 117 X 89 cm
Collection particulière
- Planche 11 Le Coq, 1929
Huile sur toile, 81 X 65 cm
Lugano-Castagnola, Collection
Thyssen-Bornemisza
- Planche 12 Les Amoureux dans le lilas, 1930
Huile sur toile, 128 X 87 cm
New-York, Collection Richard S.
Zeisler
- Planche 13 La crucifixion blanche, 1938
Huile sur toile, 155 X 140 cm
Chicago, Art Institute of Chicago
- Planche 14 Les Trois cierges, 1938-1940
Huile sur toile, 127,5 X 96,5 cm
Collection particulière
- Planche 15 La Madone au traîneau, 1947
Huile sur toile, 97 X 80 cm
Amsterdam, Stedelijk Museum
- Planche 16 Couple sur fond rouge, 1983
Huile sur toile, 81 X 65,5 cm
Propriété des héritiers de l'artiste

PROCESSUS D'INDIVIDUATION ET ART-THERAPIE

L'image est au coeur même de la psychologie et de l'art. Cependant, cette image est-elle la même dans son contenu, sa forme son efficacité, pour l'individu qui la vit, la produit, ou la contemple? Est-elle encore la même si on la regarde par le biais d'une démarche de développement ou d'une démarche artistique?

Voulant unir l'art et la psychologie, je me rends compte que je dois au préalable les séparer.

Par l'étude du processus d'individuation, démarche proposée par C.G. Jung, j'explorerai les images qui accompagnent, tout au long du déroulement de ce processus, l'individu qui le vit... à moins que ce ne soit l'individu qui accompagne ses images?

Afin de pouvoir découvrir dans l'oeuvre de l'artiste si les images que l'on y retrouve s'apparentent à celles de l'individuation, j'étudierai le processus de création à l'oeuvre chez Chagall. Peintre, poète de l'âme, il est l'un de ceux qui a touché, vécu, du plus près le monde intérieur. Cependant une production artistique implique-t-elle obligatoirement l'individuation?

Enfin l'art-thérapie, démarche thérapeutique se voulant basée sur l'art, puise-t-elle à ces deux sources (l'art et la psychologie)? Peut-elle intégrer la totalité de l'addition de ces deux mondes? Ne doit-elle pas se définir comme un troisième terme, une entité nouvelle et complète en elle-même?

Faut-il trouver un centre à l'opposition qui règne entre les tenants de la gauche: les artistes et les tenants de la droite: les psychologues? Un endroit où l'énergie se libère en faveur de l'accompagnement d'une personne en démarche? Voilà qui m'apparaît important et opportun.

"Aussi diverses que soient ces puissances contraires, dans leur apparence comme dans leur finalité, elles n'en veulent pas moins tout de même au fond la vie de l'individu; elles oscillent à partir d'un centre la faisant osciller avec elles" (C.G. Jung, L'âme et la vie, p. 394).

Jung parle ici de la rencontre d'opposés chez un individu. Je crois que nous pouvons élargir aisément cette pensée à l'art et la psychologie.

Dans le premier chapitre je présenterai les fondements théoriques de la pensée de Jung en ce qui a trait au processus d'individuation. Dans le deuxième, j'établirai les rapprochements et les différences entre l'art et la psychologie. Dans le troisième chapitre, je présenterai Chagall et son oeuvre et

dans le dernier chapitre, je cernerai les implications découlant de l'union de ces opposés qui semble-t-il, sont à l'oeuvre dans l'art-thérapie.

CHAPITRE I

JUNG: L'INDIVIDUATION

"On ne peut naturellement rien faire accéder à la conscience sans interprétation, c'est-à-dire sans théorie." (C.G. Jung, L'âme et le Soi, p. 182).

Mon vécu personnel m'ayant conduit à l'expérimentation de la psychologie de Jung, je veux axer mon travail à partir de cette psychologie. Les images de rêve et les images d'art procédant toutes deux du conscient et de l'inconscient, leurs finalités peuvent-elles s'unir? La théorie du processus d'individuation me servira de point d'appui pour répondre à cette question.

Définir le processus d'individuation semble intellectuellement facile. Comment expliquer alors, que l'on puisse passer autant de temps à trouver les mots et qu'à chaque fois, ils nous semblent incomplets, imprécis? C'est qu'il est plus aisé de reconnaître ce processus que de le décrire. Il a plusieurs sens, il s'approche sous plusieurs rapports et surtout, il nous fait vivre ses paradoxes. Au moment où nous croyons avoir tout compris, un élément nouveau arrive et nous oblige à tout reprendre. Le contenu du processus d'individuation est comme une matière vivante, il ne se laisse pas arrêter par les mots.

Jung, lui, décrit le processus d'individuation de la façon suivante :

"J'emploie l'expression d'"individuation" pour désigner le processus par lequel un être devient un "in-dividu" psychologique, c'est-à-dire une unité autonome et indivisible, une totalité. La voie de l'individuation signifie: tendre à devenir un être réellement individuel et dans la mesure où nous entendons par individualité la forme de notre unicité la plus intime, notre unicité dernière et irrévocable, il s'agit de la REALISATION DE SON SOI dans ce qu'il a de plus personnel et de plus rebelle à toute comparaison. On pourrait donc traduire le mot d'"individuation" par "réalisation de soi-même", "réalisation de son Soi". (C.G. Jung, Ma Vie, p. 457).

Cette notion du processus d'individuation est devenue avec le temps, la clé de la psychologie de Jung. Il y est parvenu par l'étude d'évolutions individuelles et collectives ainsi que par la compréhension de la symbolique alchimique. Obligé de vivre lui-même le processus de l'inconscient, il s'est laissé emporter par ce courant en constatant qu'il était toujours ramené vers un centre, s'exprimant sous forme de mandala, expression de tous les cheminements, milieu formateur de la personnalité dans l'inconscient. Toutes ces expériences de centralisation à caractère numineux, constituent le stimulant le plus important à la formation de symboles.

La preuve de l'existence de l'inconscient n'était plus à faire. Jung ramenait de son expérience de l'inconscient, l'existence d'un phénomène de transformation inné chez chaque être humain. Il remarqua également que selon l'attitude du

conscient face aux contenus de l'inconscient, il y avait une modification de ces contenus ainsi qu'une modification du conscient lui-même. Plus l'être humain est conscient de ce qu'il est, plus il est amené à quitter le mode de fonctionnement collectif. Il remplit son rôle envers l'humanité en réalisant ce qui lui est spécifique. Loin de devenir égotique, il enrichit le collectif parce qu'il développe ce qui lui est particulier.

Quand les religions, les sociétés et les sciences ne parviennent plus à nourrir un individu, c'est à ce moment que le processus d'individuation s'observe dans les rêves et les phantasmes de cet individu, appelé à assumer son destin.

"A ce stade également, dit Jung, Les rêves seuls montrent le chemin. Car ce développement suit une pure impulsion intérieure ou une détermination qui est de l'ordre du destin." (Marie-Louise Von Franz et autres, C.G. Jung et la voie des profondeurs, p. 180).

Il découvrira qu'il existe des forces au-delà de son contrôle et de sa compréhension. Ses rêves amèneront au conscient des éléments pouvant lui offrir la possibilité de résoudre le conflit des opposés et, en entrant dans l'expérience de l'âme, il lui faudra alors, s'attendre à un travail avec les archétypes.

Parce que la transcendance est une fonction ayant la propriété de surmonter la discontinuité de la relation entre le conscient et l'inconscient, elle assure la possibilité du déroulement du processus d'individuation. Cette fonction génère la formation de symboles vivants qui sont des ponts nécessaires où les opposés pourront prendre appui. Un contenu nouveau dominera alors la personnalité et l'amènera avec une énergie renouvelée vers d'autres buts.

1. Définition

- Conscient-inconscient

Le processus d'individuation, comme nous venons de le définir, implique une bataille loyale et une collaboration sincère entre deux forces d'égale importance et dignes du même respect: le conscient et l'inconscient. Sans cette reconnaissance réciproque, aucune synthèse n'est possible. La conscience, dont le moi est le centre, se doit de protéger ses idées et ses mécanismes de défense. Elle doit s'assurer également que le moi puisse percevoir les contenus psychiques. Le moi possède la faculté de représentation et sans un degré de continuité et d'identité, celui-ci ne peut savoir et savoir qu'il sait. Le moi a une noble tâche; il permet au système psychique de devenir conscient et de réaliser ce qui est inné. Cependant, le sacrifice de ses impulsions propres lui est souvent demandé car, s'il est le centre du conscient, il n'est pas le centre du psychisme. C'est au Soi que revient ce

rôle. Guide extérieur, centre de maturation de la personnalité, il ne sera efficient que si le moi écoute ses messages.

L'inconscient, contrairement au conscient, n'a pas de centre. Marie-Louise Von Franz nous dit que Jung

"le conçoit au contraire comme matrice objective et polymorphe de l'existence individuelle à son tour fondée sur une réalité psychique collective paradoxale parce que contradictoire et inépuisablement créatrice." (Marie-Louise Von Franz, Les rêves et la mort, p. 10).

C'est une vie chaotique que l'inconscient doit défendre entraînant ainsi le conscient dans la limite de l'acceptable pour le moi. Il est impossible de déterminer l'étendue de l'inconscient ainsi que de décrire les contenus qui l'habitent. C'est seulement par l'expérience qu'on peut parler de contenus oubliés, de contenus refoulés, de contenus psychiques d'aperception, de conclusions aux combinaisons restées inconscientes par manque de valeur et enfin de connexions psychiques inconscientes. L'inconscient est une réalité vivante; s'en couper est dangereux car cette énergie peut se retourner contre le conscient. Dans une situation semblable, le monde conscient se verra animé des figures de l'inconscient, le Soi sera assimilé au moi. Dans la situation contraire, c'est-à-dire lorsque le conscient est déprécié au profit de l'inconscient, le moi passe alors sous l'emprise de ce dernier.

Il devient troublé et il s'expose ainsi à toutes sortes d'accidents physiques et psychiques.

- Individuel-collectif

Les facteurs individuels qu'il est possible de vivre sont tellement peu nombreux comparativement aux facteurs collectifs, que Jung parle de l'individuation comme d'une plante délicate nécessitant une grande protection afin de ne pas être détruite. Le moi conscient, même si nous l'ignorons la plupart du temps, contient de nombreuses impulsions, idées et actions volontaires qui ne proviennent pas de notre individualité mais qui sont combien semblables à celles des autres. Dans la part inconsciente du psychisme, cet état de fait se manifeste également: une partie seulement se rapporte à des contenus vécus personnellement, c'est l'"inconscient personnel". Même si l'individualité psychologique existe dans l'inconscient à priori, elle ne sera rendue vivante que par le travail de conscientisation d'une personne voulant vivre ce qui la distingue des autres. Une seule partie des rêves s'expliquera par l'expérience de vie propre à un individu, les autres contenus provenant de facteurs collectifs. Le moi, pouvant accéder à l'individuel, reste le sujet des réalisations d'adaptation et joue un rôle important dans l'économie psychique.

L'histoire humaine a acquis tardivement des caractères assurés et orientés de la conscience. Ceux-ci, par leur dualité et leur régularité, permettent le développement des sciences, de la technique et de la civilisation. Ils assurent ainsi, à chaque individu, une orientation vers un but. Le conscient "collectif" assure ou permet aux individus qui y participent de vivre des valeurs sociales, que l'action de l'inconscient diminue, comme chez les primitifs ou chez l'homme malade. Le danger, pour le conscient collectif, c'est de se couper de l'inconscient, ce qui peut amener de fâcheuses conséquences: celui-ci sera envahi par des figures de l'inconscient. L'inconscient collectif, riche de tout ce qui précède l'histoire personnelle, est dynamique. Il possède son énergie et ses structures propres. Cette richesse étant réintégrée par la conscience, permettra le développement de la personnalité.

Les archétypes sont définis par Jung comme des structures psychiques qui ont pour fonction "d'organiser et de "programmer" les actions, les réactions et le comportement de l'homme." (Michel Cazenave, Carl G. Jung, p. 56). Ils ont besoin de l'expérience du vécu pour être remplis. Ils se manifestent par des images, des émotions ou des phantasmes dégageant une force énergétique puissante. Chaque archétype possède deux pôles: positif-négatif, bon-mauvais. Ils sont nombreux et accompagnent le développement de la vie de l'homme. Pour un

développement harmonieux de l'individu et du collectif, le conscient et l'inconscient doivent se développer dans des temps appropriés. L'homme bénéficie d'une grande variété d'archétypes, ce qui lui assure une compensation plus grande pour pallier aux manques ou accidents de son développement. Cette compensation ayant sa limite, il n'est pas à l'abri de l'accident.

2. Déroulement

- Naturel

Les archétypes de l'inconscient se déroulent d'une manière ordonnée et logique, dans un temps plus ou moins régulier et stable. Ils ont besoin, pour être efficaces, de l'expérience du conscient. Cela suppose que le développement de la vie, de l'enfance à l'âge adulte, puisse se dérouler d'une façon satisfaisante en lui apportant dans le bon temps les expériences appropriées. Ce processus a lieu spontanément dans tous les hommes comme dans tous les êtres vivants. Comme le dit Jung, "C'est un processus par lequel l'homme réalise une nature humaine innée." (C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 162).

Si ce développement ou processus d'individuation naturel reste inconscient, il n'est rien de plus que la graine qui devient plante, la chenille se transformant en papillon et l'enfant qui devient adulte. Si la conscience n'intervient

pas, le début comme la terminaison du développement restent obscurs. La lumière du développement demeure dans l'inconscient et la personnalité consciente ne peut pas toujours s'élargir par manque d'intégration d'éléments nouveaux. A cause de son conscient, l'homme a tendance à s'écarter du fondement instinctif archétypique; il s'oppose à lui, ce qui provoque des déviations ou des arrêts de parcours. Ces déviations ou arrêts du développement peuvent être réparés par une aide extérieure: prêtre, thérapeute, etc. Des phénomènes apparaissant lors de cette relation d'aide tels la confession, la mise en lumière et l'analyse du transfert, l'éducation et l'auto-éducation; ceux-ci agissent avec des degrés variables d'efficacité. Le processus naturel d'individuation peut alors reprendre son cours, toujours sans être connu du conscient. Ce processus n'est pas au sens strict le processus d'individuation dont Jung a élaboré le déroulement car deux conditions essentielles manquent: l'individu doit être conscient qu'il vit ce processus et il doit être en union avec lui. Il se verra alors placé devant la nécessité psychologique de réaliser la synthèse de la position consciente et de la position inconsciente découvrant ainsi un bonheur qu'il devra payer du prix de la solitude et de l'abandon du paradis terrestre.

- Conscient

L'homme est capable de participer consciemment au déroulement de son développement. Parce qu'il a un pouvoir d'action sur son destin, ses choix conscients lui évitent des détours sinueux et dangereux où les symptômes et les symboles remplacent ce libre choix. Cependant, le développement de la personnalité n'est pas affaire de logique, la nature étant conservatrice et souvent inerte. Seule une nécessité grave d'un destin intérieur ou extérieur stimule une personne à entreprendre ce travail hasardeux, exigeant ainsi d'elle une force morale importante. Cette nécessité n'est pas une maladie en soi, même si souvent une maladie est l'agent déclencheur de cette recherche, elle est une fonction éthique. Jung disait qu'un tiers de ses clients n'était pas atteint de névrose clinique mais qu'il souffrait davantage du vide de leur vie ou d'une recherche de sens de leur existence. Parfois, c'est la nécessité de rétablir sa foi en Dieu ou sa confiance en soi, ou encore, le fait que les vérités professées et enseignées ne donnent plus l'énergie de vie qui nous amène vers ce processus.

C'est en chacun, que la lumière nécessaire pour continuer la route, pourra être trouvée. L'individu, appelé à vivre cette dynamique, s'il ne répond pas à cet appel, court le danger d'une grave névrose et même d'une perte de vie. Sauf exception, c'est au milieu de la vie que l'homme est habituel-

lement confronté à ces grands conflits. Il apprendra qu'on ne peut pas les résoudre mais seulement les dépasser par une maturation intérieure. Comme le dit Marie-Louise Von Franz, la durée du processus d'individuation une fois entrepris est difficile à limiter dans le temps car "si l'on doit en croire les rêves des mourants le processus continue même au-delà de la mort;" (Marie-Louise Von Franz et autres, C.G. Jung et la voie des profondeurs, p. 199).

Si le processus d'individuation se déroule à l'intérieur d'un traitement psychologique, il est plus concentré et alors les risques d'erreurs sont diminués. Avec l'aide du thérapeute, l'interprétation des rêves ou des phantasmes étant plus profonde et plus ample, la quantité d'inconscient ramenée à la conscience afin de la stimuler augmente par le fait même.

Au stade où nous sommes rendus maintenant, il est vraiment question d'une rencontre avec les archétypes de l'inconscient collectif; cette quatrième étape est appelée par Jung "métamorphose de la personnalité" ou recentrage de la personnalité. Trouver l'équilibre entre des contraires d'une nature si diamétralement opposée, nécessite l'aide de symboles car ceux-ci renferment la solution d'une harmonisation possible. C'est l'inconscient qui crée ces symboles et le conscient devra les amplifier et les méditer afin que leurs contenus soient intégrés. Par les rêves analysés lors du

déroulement du processus d'individuation, nous observerons de nombreuses images de ces symboles. Parmi ceux-ci :

"Les symboles centraux de ce processus décrivent le Soi, c'est-à-dire la totalité de l'homme, qui se compose d'une part de ce dont il a conscience et d'autres parts des contenus de l'inconscient."
(C.G. Jung, Réponse à Job, p. 235).

Nous pouvons voir alors la fonction transcendante à l'oeuvre. Comme nous l'avons déjà mentionné les archétypes possèdent deux pôles opposés et la fonction transcendante a la propriété de rendre possible le passage de l'un à l'autre. Les symboles "vivants" façonnés par la thèse et l'antithèse sont la matière première de ce processus. Ces symboles comportent donc un aspect divinatoire dans le sens où ils renferment une partie encore inconnue, une solution harmonieuse.

Le droit à l'individuation ne doit pas être un prétexte pour fuir ses responsabilités humaines ou bien s'y perdre. Etant un processus de rencontre avec l'âme visant au développement de la personnalité totale, des oeuvres seront donc attendues par le collectif afin de compenser le vide occasionné par le départ d'un individu. Une société se doit d'être assez évoluée afin de donner la liberté à l'individuation. La personne devra choisir entre poursuivre son but individuel ou s'adapter au collectif, sinon elle deviendra névrosée. Elle ne peut qu'espérer la clémence du collectif à

accepter directement ou par l'intermédiaire d'un être aimé, la création offerte.

3. Description

Le processus d'individuation provoque une confrontation avec les archétypes. Ceux-ci, afin de prendre forme dans une expérience psychique, doivent se concrétiser par des images, des émotions ou des phantasmes. Une force marquée les accompagne afin de les empêcher de passer inaperçus. Se présentant d'une manière ordonnée et logique, ils apparaissent dans les rêves sous forme de personnages ayant une personnalité active. Les archétypes du déroulement lui-même s'observent en des situations, des lieux, des moyens, etc. qui éclairent le genre de transformation en cours. Un caractère religieux, philosophique et mythologique se dégage de ces suites d'images.

- Personna

Les rapports que nous devons entretenir avec le monde nous demandent une attitude adaptée nous permettant cet échange. "Chaque état ou chaque profession, par exemple, possède sa propre personna qui les caractérise." (C.G. Jung, Ma vie, p. 460).

C'est un comportement reconnu normal et nécessaire, pour le monde extérieur, jusqu'au moment où un individu utilise

cette persona, en tout temps, d'une façon rigide et unique afin de modeler son comportement et sa pensée. Celui qui fonctionne seulement avec sa persona reste en tout temps le professeur ou l'avocat. Rentré chez lui, le père et le mari sont absents. La persona, étant un mode d'être collectif où aucun acte simple ne peut être accompli naturellement, une émotivité malade guette cet individu. Nous le verrons également projeter sur un conjoint les éléments pénibles propres à sa personnalité. Il est vrai que la société rétribue très bien les individus ayant une persona forte car c'est fonctionnel et rassurant. Etre ce que l'on est vraiment, demande le sacrifice de cette fausse énergie. Voilà la première étape vers la route intérieure: se voir tel que l'on est.

- Ombre

Reconnaître les aspects sombres de la personnalité devient la base essentielle de la connaissance de soi. C'est un problème moral important où le moi est confronté à une personnalité partielle ayant un fonctionnement plus ou moins autonome ainsi qu'à des tendances qui lui sont opposées. Ce travail sur l'ombre se heurte à de nombreuses réticences et s'étend sur de longues années. Il reste cependant le moyen le plus sûr d'éviter de dangereuses dissociations car le moi risque moins de s'identifier à cette ombre. Proche du monde des instincts, celle-ci se voit souvent chargée de pulsions et

d'émotions incontrôlables. Le moi doit alors éviter de passer sous son emprise, car à ce moment, le soi ne peut plus être entendu et le processus d'individuation conscientisé. Le moi doit accepter ses limites. Sans l'aide du soi, il se verra entraîné à des comportements infantiles alors que cette énergie peut être au service de la réalisation de l'identité. Dans les rêves ou dans la vie, des personnages de même sexe que l'individu représentent souvent l'ombre personnifiée. Ayant un rôle compensatoire, ceux-ci seront bons ou mauvais. Même si souvent un sentiment de culpabilité est rattaché à l'ombre, celle-ci n'est pas toujours répréhensible. Des qualités, des instincts normaux, des réactions adéquates, des perceptions réalistes et des impulsions créatrices la composent également. Etre possédé par l'ombre entraîne un individu dans un isolement, un état d'autoérotisme ou autistique qui le coupe de son environnement. Ses projections transforment le monde aux couleurs de celles-ci, lui rendant inaccessible la réalité. Inconscient de ce processus, l'individu ne vit que malveillance d'autrui. Plus les projections sont nombreuses, plus le moi aura de difficultés à perdre ses illusions. En plus de se rapporter à l'inconscient personnel d'un individu, l'ombre relève comme archétype de l'inconscient collectif: c'est l'éternel antagoniste.

Lorsqu'on arrive au moment où le retrait des projections semble impossible, les symboles renvoient des images de sexes

opposés et non plus du même sexe. C'est que l'inconscient, responsable des projections chez l'individu, projette à ce moment des images archétypales de l'anima chez l'homme et de l'animus chez la femme. Il ne sera plus question que d'auto-critique. D'autres critères devront s'ajouter afin de poursuivre le travail vers l'intégration des parts psychiques complémentaires que sont l'anima ou l'animus chez l'homme ou la femme.

- Anima

L'anima est un archétype qui apparaît chez l'homme. La première personne à porter cette projection du féminin est la mère. Des qualités telles que: envelopper, engloutir, enlacer, protéger, nourrir entourent cette relation. Un fils formé dans la fidélité, le dévouement et la loyauté à la mère, a besoin de bien du courage pour affronter la vie réelle qui lui semble si froide et méchante et où rien n'est acquis. Pour arriver à cette possibilité, il devra réaliser que la mère réelle n'est pas seule responsable de la puissance de l'attachement, mais qu'il s'agit de l'imagen maternelle en lui. Son expérience devra rencontrer également celle de la fille, de la soeur, de la bien-aimée, de la divinité céleste. Il réalisera en plus, que chacune de ces images du féminin porte un miroitement dangereux et que l'amour de la vie devra être plus grand afin de pouvoir devenir un homme réel.

Cette partie de féminin chez l'homme s'explique même biologiquement. Les gènes mâles plus nombreux ont déterminé le sexe mais des gènes femelles sont également présents et porteurs de l'expérience de l'histoire du féminin dans l'inconscient de l'homme. C'est dans les rêves, les fantaisies ou dans un sentiment irrationnel masculin que l'on retrouve les personnifications du féminin. La mythologie et la littérature sont des sources indispensables pour approcher les nombreux visages que peut prendre l'anima: nymphes, femmes-cyghes, ondines, fées, sorcières, etc. Le rôle de l'anima est d'assurer la relation à la source de vie se trouvant dans l'inconscient. L'anima comme tout autre archétype a des aspects positifs et négatifs, un aspect primitif et un aspect différencié. Quatre stades de développement peuvent être remarqués qui correspondent à quatre types de femme: la femme primitive, la beauté romanesque, l'éros spirituel, la sagesse.

Les dangers qui guettent un homme possédé par l'anima sont grands et nombreux. Il deviendra versatile, capricieux, excessif, incontrôlé, émotionnel, etc. Ses intuitions seront archaïques. L'anima le rendra dur, sans scrupule, insondable. Par contre, Jung ajoute : "Etant son plus grand péril, elle exige de l'homme ce qu'il y a en lui de plus grand et, s'il est vraiment homme, elle l'obtient." (C.G. Jung, Aïon, p. 26).

- Animus

Le pendant de l'archétype de l'anima est chez la femme celui de l'animus. C'est le père qui est le premier porteur de la projection du masculin. Si l'anima correspond à l'éros maternel, l'animus est en rapport, lui, avec le logos paternel. Bien des filles ont eu l'impression d'avoir été les seules à comprendre leur père, père qui avait toujours raison. La femme porte en elle une image inconsciente d'hommes personnifiée, selon qu'elle exprime la nature discriminatrice ou cognitive du logos, par un homme ou un groupe d'hommes qui représente le mieux l'une ou l'autre de ces fonctions. Nous voyons donc apparaître dans les rêves ou les phantasmes, un père, un amant, un frère, un professeur, un juge, un sage, un philosophe. Comme tout archétype, si c'est le sens positif qui apparaît, ces figures seront secourables et bienveillantes sinon, dans le sens négatif, elles deviendront tyranniques et violentes, grossières et moralisatrices. Si c'est un adolescent ou un fils qui surgit, nous pouvons dire que le masculin est en évolution chez une femme.

L'animus est plus d'une fois responsable de malentendus ou d'interprétations fâcheuses au niveau des relations familiales ou amicales. Il émet des opinions, des suppositions qui ne sont pas le fruit de réflexion même s'il semble affirmer des vérités absolues. Il aime ergoter, argumenter. C'est la justice ou la vérité qu'il défend, il ne se laisse

ébranler par aucune logique. Son objectif, ou du moins la conséquence de ses attaques semble être de couper la relation entre deux êtres. Il se laisse prendre par la pensée inférieure.

Tourné vers l'intérieur, lorsqu'il fait pont vers l'inconscient et remplit son rôle, l'animus positif permet à la femme de vivre ses élans spirituels; sa créativité est alimentée et son caractère affermi. Elle peut acquérir une attitude intellectuelle qui libère le moi et lui permet un développement de sa pensée et de ses sentiments. Ce nouveau fonctionnement favorise un recul face à sa vie, une vue plus grande ainsi qu'une échelle de valeurs mieux proportionnée. La femme a besoin d'une force particulière qui doit se traduire par un travail soutenu, une discipline régulière et une attitude réaliste face à l'animus pour profiter de son énergie.

"De cette énergie, nous en avons besoin car, aussi incongru que cela puisse paraître, ce n'est que dans la mesure où cet être masculin est intégré dans notre âme et y exerce la fonction qui lui revient que nous pourrions être une femme au sens noble du terme et accomplir notre propre destin tout en restant nous-mêmes." (Emma Jung et James Hillman, Anima et Animus, p. 108).

Comme chez l'homme, nous pouvons constater chez la femme quatre stades de développement qui correspondent à quatre

types d'hommes: l'homme fort, le poète ou l'homme d'action, l'homme de parole (le verbe) et le sage.

- Soi

Lorsque se poursuit avec persévérance et conséquence la voie du développement, après que l'ombre soit intégrée permettant la connaissance de l'anima et de l'animus, nous voyons naître une triade transcendante. Chez l'homme, le sujet masculin, le sujet féminin (qui lui fait face) et l'anima transcendante la composent. De même, chez la femme nous verrons le sujet féminin, le sujet masculin (qui lui fait face) et l'animus transcendant. Le quatrième élément manquant pour former une totalité est chez l'homme l'archétype du vieux sage et chez la femme, l'archétype de la mère chthonienne. Cette quaternité mi-immanente, mi-transcendante constitue le schéma du Soi. L'archétype du vieux sage, personnification du principe spirituel, et l'archétype de la magna mater, principe de la froide et objective vérité de la nature, obligent l'homme et la femme à se confronter cette fois-ci à leur nature propre et d'y découvrir toutes les possibilités qu'ils portent en eux et qui peuvent être développées.

Comme tous les archétypes, ils comportent leurs côtés bons et leurs côtés mauvais. C'est sous les traits du magicien, du prophète, du mage, du nocher des morts, du conduc-

teur, ou ceux de la déesse de la fécondité, de la sibylle, de la prêtresse, de la mère-Eglise, de la Sophia, que nous les reconnaitrons. Les plus grands dangers qui guettent l'homme et la femme à ce moment sont la présomption ou la mégalomanie. Seules la prise de conscience et la discrimination permettent d'éviter une identification avec ces personnages. Réussir cette confrontation permet à l'homme une seconde et véritable libération du père et à la femme une libération d'avec la mère. A ce moment, pour la première fois, l'individualité propre, indépendante et unique peut être ressentie. Les forces de ces nouvelles connaissances ne seront disponibles que lorsque l'homme ou la femme aura appris, en toute humilité à se distinguer d'elles.

"L'image archétypique qui, de cette confrontation, mène à une liaison des deux systèmes psychiques partiels -conscient et inconscient- par un point central commun, s'appelle le Soi - C'est la dernière station sur le chemin de l'individuation; Jung l'appelle aussi le "devenir soi-même". (Jolande Jacobi, La psychologie de C.G. Jung, p. 139-140).

Cet aboutissement serait impossible sans la recherche de sens et l'éthique nécessaire à l'intégration de ces nouvelles connaissances. Le moi se transforme donc vraiment avec la reconnaissance du soi, plus grand que le moi, centre de la totalité psychique, et englobant tout ce système. Il reste vrai que seul le moi est accessible mais il est également vrai que nous pouvons vivre l'expérience du soi.

Lorsque le processus d'individuation arrive à sa fin, lorsque l'équilibre entre le conscient et l'inconscient est possible, on voit apparaître le symbole unificateur. L'image primordiale de la totalité psychique est représentée par des symboles ayant une forme plus ou moins abstraite, l'importance étant la symétrie des parties et le rapport à un centre. D'autres ont la forme de fleurs, de croix ou de roues, le nombre quatre est très important. Un danger existe, celui de croire qu'un mandala indique toujours la fin de l'individuation alors qu'il n'est peut être qu'une ébauche ou une phase plus ou moins réussie vers un dernier achèvement. Ces symboles sont appelés mandalas. Ils contiennent une puissance primordiale.

Jung décrit le processus d'individuation comme une renaissance sous le mode transcendantal. Nous venons d'en décrire, bien succinctement, les principales étapes mais celles-ci ne deviendront réalité que par l'expérience accompagnée de doutes, de joies, de tristesse, de souffrances mais aussi du bonheur d'être en vie.

CHAPITRE II

L'ART ET LA PSYCHOLOGIE

Le processus d'individuation se perçoit en grande partie par les images des rêves et des phantasmes. Pour connaître la différence entre ces images et celles de l'art, il est maintenant nécessaire d'explorer la nature du processus créateur et l'origine de ses images.

Dans la psychologie jungienne on découvre pièce après pièce, et de façon inattendue, une approche globale du monde de l'art. Jung, en effet, apporte l'éclairage nécessaire pour comprendre non seulement le rôle de l'art et de l'artiste, mais également la responsabilité personnelle et collective des artistes, face à leurs œuvres mais aussi face à leurs rôles sociaux.

Créateur d'une chair de psychologie de l'art, René Huyghes, lui, orienta sa recherche afin de donner une compréhension à l'histoire de l'art. Il se distingua aussi par sa vision particulière du sens et du destin de l'art et par son discours sur la puissance des images.

C'est surtout par l'œuvre de ces deux hommes que nous chercherons la compréhension du processus de création à l'œuvre chez l'artiste, et des forces agissantes de l'image.

1. Jung et l'art

Dans son livre "Ma Vie", Jung raconte en quelles circonstances se déroulèrent ses premières expériences avec l'art. En 1879 arrivant au Petit-Huningue, près de Bâle, le jeune Carl Gustav Jung, alors âgé de quatre ans seulement, va vivre une expérience marquante. Dans la maison familiale, deux tableaux: l'un représente David et Goliath et l'autre un paysage bâlois du début du XIX^e siècle.

"Souvent, je me glissais en secret dans la chambre obscure et isolée; je restais assis des heures entières devant ces tableaux et j'admirais cette beauté, la seule que je connaissais." (C.G. Jung, Ma Vie, p. 35)

Avec sa tante, à l'âge de six ans, lors d'une visite du musée de Bâle, c'est devant la galerie des antiques qu'il tomba subjugué, "(...) car jamais je n'avais rien vu d'aussi beau." (C.G. Jung, Ma Vie, p. 35). Une expérience dérangée cependant par la pruderie de sa tante, indignée que son neveu s'attarde devant des scènes de nus comme si elle se trouvait, dit Jung, dans un musée pornographique. Déjà la beauté et l'oeuvre d'art lui semblent indissociables. Après sa séparation avec Freud, Jung entreprit une démarche où il dut se confronter avec l'inconscient et tous les personnages qui lui prêtent forme. Autour des années 1913 rédigeant ses phantasmes, il se demandait ce qu'il faisait. Doutant que cela soit de la science, il entendit une voix lui répondre, que c'était de l'art. Cette voix était celle d'une femme qu'il

reconnut pour celle d'une patiente psychopathe très douée. Intériorisée elle était devenue une des nombreuses figures de l'anima, avec laquelle il dut se confronter. Jung ne pouvait pas accepter cette réponse venant d'une artiste psychopathe. Il ne voulait pas se laisser séduire par l'anima qui possède, nous l'avons vu plus haut, une grande force de séduction et une rouerie sans borne. Jung se fia à l'expérience d'un de ses collègues qui vécut un échec dans sa vie professionnelle après s'être laissé convaincre, par cette même femme, qu'il était un artiste méconnu. Victime de son besoin d'appréciation par les autres, ce dernier n'avait pas réagit en fonction de la conscience de ce qu'il était. Suite à cet événement, Jung, lui, va réagir.

"Si j'avais pris les phantasmes de l'inconscient pour de l'art, j'aurais pu les contempler avec mon oeil intérieur ou les laisser se dérouler comme un film. Ils n'auraient pas été dotés de plus de force de conviction qu'une quelconque perception des sens, et je n'aurais pas ressenti trace de devoir moral à leur adresse." (C.G. Jung, Ma Vie, p. 217)

Cependant Jung se prêta à l'expérience de l'esthétique. Il transcrit une première fois dans son "Livre noir" puis une seconde fois dans son "Livre rouge", tous ses phantasmes qu'il décora également d'images. C'est dans ce dernier livre que nous pouvons d'ailleurs retrouver la plupart de ses mandalas. Il abandonna l'élaboration esthétique de ses phantasmes à temps, dit-il, afin de se concentrer sur leur compréhension. Il en ramena le contenu dans la réalité humaine par un travail

de compréhension scientifique, tâche de toute sa vie. Cette démarche esthétique, bien qu'irritante, lui fut nécessaire pour découvrir "la notion de responsabilité morale à l'égard des images". (C.G. Jung, Ma Vie, p. 219) Le danger qu'il venait d'éviter était de remplacer la vie par le développement de la perfection d'une langue, (poésie, peinture ou l'esthétique seule est développée), perfection qui d'ailleurs mène à la destruction de cette langue elle-même et à la destruction de la vie également.

Ce n'est pas dans un but anecdotique que ces moments de la vie de Jung sont rapportés ici, mais bien afin d'éclairer la provenance de certains termes qu'il faudra définir et développer au cours du présent chapitre: l'art, le beau, l'esthétique et le sens. Jung nous offre une conception de l'art et des artistes précise et qui éclaire la logique d'un vécu global de cette situation. Comparant l'art à la nature, il affirme que l'art remplit son rôle dans la beauté.

"Peut-être l'art ne "signifie"-t-il rien; peut-être n'a-t-il aucun "sens", du moins dans l'acceptation que nous donnons ici à ce mot. Peut-être est-il comme la nature qui EST tout simplement et ne "signifie" rien. La "signification" est-elle nécessairement plus qu'une interprétation? N'est-elle que le secret qu'aurait mis en lui un intellect désireux de lui donner un sens? L'art -pourrait-on dire - c'est la beauté et dans sa beauté, il remplit son rôle et se suffit à lui-même. Il n'a besoin d'aucun sens. Cette question de sens n'a aucun rapport avec l'art." (C.G. Jung, L'âme et la vie, p. 258).

La beauté, essence même de l'art, relève donc d'une étude esthétique-artistique. La psychologie ou la recherche de sens n'y trouve pas son terrain. La beauté, nous dit René Huyghe, ne se laisse pas enfermer dans aucune théorie. Par contre, si l'on développe toute théorie jusqu'à une certaine qualité on peut faire naître la beauté. Elle n'est pas figée, ni dans le temps, ni dans l'espace. En regardant l'histoire de l'art, nous y verrons que la beauté y a pris mille visages, imprévus et déroutants.

"La beauté, la qualité sont des oiseaux de feu, elles se posent là où il leur plaît. Elles ne se laissent enfermer dans aucune cage; sinon elles s'éteignent et elles meurent."
(René Huyghe, Sens et destin de l'art I, p. 9)

La force de l'art réside dans cette beauté qui lui permet de transmettre les idées, les images, d'une façon telle qu'elles ne rebutent ni à l'oeil, ni à l'oreille de ceux qui entrent en contact avec.

Si le beau est l'essence de l'art, le danger est que l'on pousse cette recherche du beau à un point tel que le contenu à transmettre soit déformé ou incomplet. L'esthétisme ne permet pas d'imprévu, il mène à l'amour du beau. Pour se faire il se détournera toujours du mal, du laid et du difficile. Tout autre chose est le travail par l'artiste de la

mise en forme des images qui font défaut à son époque. Dans cette dernière attitude, le travail de la forme se rendra jusqu'au beau, mais pour permettre à l'homme de son temps de saisir ces images selon sa capacité de compréhension. L'esthétisme développé à son extrême dit Jung, "n'est au tréfond de son essence qu'un hédonisme affiné". (C.G. Jung, L'âme et la vie, p. 170)

Si nous étudions l'histoire du développement du monde, nous voyons que les peuples et les époques ont des orientations et des attitudes d'esprit différentes et caractéristiques. Par le fait même des valeurs seront écartées à chaque époque ne correspondant pas à l'attitude générale consciente. Les hommes normaux supportent bien cet état de fait. L'homme dont les valeurs naturelles ne correspondent pas à l'attitude générale devra s'écarter afin de découvrir les valeurs manquantes. Souvent l'artiste a semblé inadapté. Cette inadaptation est relative. Sans que l'homme normal le sache, l'artiste bénéficiant de l'avantage d'être éloigné des grandes voies travaille à aller chercher dans l'inconscient collectif les valeurs manquantes assurant ainsi l'équilibre de la collectivité.

"De même que dans l'individu particulier l'unilatéralité de l'attitude consciente se trouve corrigée par des réactions inconscientes d'auto-régulation, de même l'art représente, dans la vie des nations et des époques un processus d'auto-régulation spirituel." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 380)

Ces valeurs que l'artiste va chercher dans les couches élémentaires et inconscientes de la psyché, se présentent toujours à lui sous forme d'images primitives. Primitives non pas dans le sens de grossières et nulles, mais dans le sens où elles se présentent sous une forme non différenciée, mais riche de signification et chargée d'énergie. Le pouvoir de ces images à ce moment précis est à son maximum de possibilités de transformation. L'artiste exprime dans ces images sa relation avec l'archétype. Ces images primitives sont chargées des voix du passé. L'artiste a saisi et dominé une partie de l'éternel qu'il présente d'une façon unique et viable, comme s'il avait donné une matière à un volatile. Ces images sont touchantes, c'est-à-dire que par leur puissance elles agissent dans un sens ou dans un autre. D'où le danger pour l'artiste qui se trouve placé au coeur de cette dynamique, d'où également le danger de la manipulation inconsciente de ces images par quiconque.

"Là est le secret de l'action de l'art. Le processus créateur pour autant que nous puissions le suivre, consiste en une animation inconsciente de l'archétype, en son développement et son façonnement jusqu'à la réalisation de l'oeuvre parfaite. Le façonnement de l'image primitive est en quelque sorte, une traduction dans la langue du temps présent, traduction par laquelle chacun devient capable de retrouver l'accès aux sources les plus profondes de la vie qui lui seraient interdites autrement." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 378)

L'oeuvre d'art, porte en elle-même son sens. Il est vrai qu'elle a utilisé les dispositions personnelles d'un artiste,

mais elle se transforme selon ce qu'elle veut devenir. L'artiste qui laisse parler l'inconscient a recours à la nature pré-logique. C'est ainsi qu'il pourra recevoir des réponses venant d'une sagesse instinctive. Plus riche et plus sûre, cette réponse sera cependant moins claire que si elle résultait du conscient. Cependant, puiser à la source de l'inconscient collectif offre plus de possibilités et de force que de puiser dans le conscient. Il n'est pas question de diminuer le rôle du conscient, mais sa force, dans cette dynamique, résidera dans sa capacité d'observer, de transcrire par des formes les plus justes et les plus accessibles, les images perçues.

"C'est là que gît l'importance sociale de l'art; il travaille continuellement à l'éducation de l'esprit du temps en faisant surgir les formes qui lui font le plus défaut. Se détournant du mécontentement présent l'aspiration de l'artiste se retire jusqu'à ce qu'elle atteigne, dans son inconscient, l'image primitive qui pourra compenser le plus efficacement l'imperfection et la particularité de l'esprit de son temps.

Elle s'empare de cette image et, la tirant de sa très profonde inconscience pour la rapprocher de la conscience, elle en modifie la forme jusqu'à ce que l'homme d'aujourd'hui puisse la saisir selon sa capacité de compréhension." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 378)

L'esthétisme restera toujours de l'art, mais il développera la beauté pour la beauté. La beauté, utilisée pour interpréter, créer, éduquer, permettra un art qui orientera l'homme en recherche de sens, et empêchera l'équilibre du monde d'être rompu.

Pour René Huyghe, la conception jungienne de l'art, pourrait convenir puisque dans d'autres mots nous y retrouvons des idées semblables aux siennes. L'art possède selon lui une fonction essentielle à l'homme et aux sociétés, remontant jusqu'aux origines préhistoriques. Indispensable, l'art sert à l'homme pour s'exprimer plus complètement. Pouvant ainsi se comprendre il se réalisera mieux. Par l'art, le monde est plus accessible plus intelligible, plus familier. L'art devient le lieu d'un perpétuel échange d'une respiration de l'âme. "L'être isolé ou la civilisation qui n'accède pas à l'art, sont menacés d'une secrète asphyxie spirituelle, d'un trouble moral." (René Huyghe, Sens et destin de l'art I, p.7)

Sans faire une étude de l'histoire de l'art, mais en jetant un simple coup d'oeil, observons la place de l'art dans différentes périodes. La Renaissance marque un tournant dans l'histoire de la conception du monde et de l'homme. Un tournant qui offre d'immenses possibilités de développement, avec autant de risques de destructions. Avant de s'attarder à ces possibilités de développement ou de destruction, chez l'homme moderne, il est nécessaire de remonter à l'image du monde au Moyen Age. La conception du rôle de l'homme à cette époque était, nous dit Gerhard Adler "uniforme, collective, statique, à l'opposé de la conception individuelle et dynamique qui est celle de l'homme moderne." (Gerhard Adler, Etudes de psychologie jungienne, p. 234)

Au Moyen Age, l'individu ne se connaissait pas comme tel, mais faisait partie d'une race, d'un peuple, d'un parti, d'une corporation, d'une famille, comme sous un mode collectif. Le but de sa vie était déterminé par la place qu'il occupait au moment de sa naissance. Il était enraciné dans un ordre solide, structuré, reconnu qui donnait le sens de sa vie sans besoin de remise en question. Ses besoins spirituels étaient assurés par l'Eglise. Sa conception du monde était statique et rassurante.

"(...) la terre était ferme et en repos au centre du monde; autour d'elle tournait un soleil attentif à lui donner de la chaleur; les hommes blancs, tous fils de Dieu, comblés avec amour par l'Etre suprême, élevés pour la félicité éternelle, savaient exactement ce qu'il fallait faire et comment il fallait se conduire dans la vie terrestre transitoire à une existence éternelle et pleine de joies." (Gerhard Adler, Essais sur la théorie et la pratique de l'analyse jungienne, pp 236-237)

Psychologiquement, l'individualité n'existe pas encore. Sa conception était subliminale. L'archétype de la mère domine laissant dans l'inconscient l'archétype du père avec son rôle actif, et son esprit critique. Afin que cette contre-position ne passe au conscient, l'Eglise dut renforcer ses positions. Cette rigidité, au lieu de palier au danger de l'invasion des forces qui lui étaient opposées, détruisit son autorité.

C'est à la Renaissance que ces forces inconscientes passèrent au conscient. La conception du monde changea,

adoptant une position anthropocentrique. L'expérience individuelle et le jugement critique prirent le dessus et les caractères intellectuels et dynamiques remplacèrent les caractères dogmatiques et statiques de la période précédente. De l'attitude féminine du sentiment l'on passa à l'attitude masculine de la pensée.

"Le monde et son ordonnance ne sont plus immuables et indiscutables: ils sont sujets à changements et exposés à l'examen-critique. Le monde terrestre n'est plus le pivot et la fin unique de l'univers. Au lieu d'être une partie strictement définie d'un ordre universel général, l'homme découvre sa conscience individuelle et doit apprendre à la regarder comme le facteur déterminant de sa vie. Ce fait, en même temps que l'importance croissante attachée à l'expérience, conduit au développement des facultés critiques et à l'émancipation de l'intellect, et par là à la découverte la plus positive et la plus féconde de l'homme moderne: l'attitude scientifique expérimentale." (G. Adler, Etudes de psychologie jungienne, p. 238-239)

Si, psychologiquement, ce développement de la science et de l'individualité, apporte d'un côté à la conscience un aspect plus créateur et plus progressif, de l'autre il devient la source d'une grande ambivalence. Cette ambivalence est composée, de la perte de la sécurité collective causée par l'attitude individuelle grandissante, du scepticisme général provoqué par un jugement critique trop unilatéral et de la dévalorisation des valeurs féminines et du sentiment au profit de la pensée et du masculin. L'insécurité fut le prix à payer pour la liberté nouvellement acquise. L'homme se voyait

charger de responsabilités antérieurement assumées par le collectif.

C'est ainsi que le conflit entre la foi et la connaissance éclata violemment, conflit qui trouva son pendant dans la psychologie par l'opposition du non-moi et du moi. Le monde intérieur, par la perte de la croyance en l'immortalité de l'âme, fut délaissé au profit du monde extérieur où seules les nouvelles découvertes scientifiques devenaient dignes d'intérêt. Si plusieurs grands noms tels, Paracelse, Newton, pouvaient encore harmoniser science et foi, cette tolérance diminua jusqu'à la rupture.

Psychologiquement un sentiment croissant d'insécurité intérieure se développa pendant que les certitudes scientifiques augmentaient.

"L'homme ne trouvait plus de réponse globale, acceptable dans son ensemble, à la question du sens de la vie. Plus les lois régissant la nature devenaient claires, et plus les lois régissant le rôle de l'homme en ce monde semblaient devenir confuses. Le principe capable d'opérer la synthèse, ce principe qui avait été respecté à une époque antérieure, s'était perdu et l'homme ne faisait plus l'expérience du monde que sous une déconcertante variété d'aspects matériels. Il avait perdu la dignité suprême d'avoir une fonction définie dans un monde ayant un sens. La manifestation la plus affligeante - et la dernière en date - de cette évolution est l'attitude qui ne considère l'homme que sous son aspect d'"unité économique". (G. Adler, Etudes de psychologie jungienne, p. 244)

L'homme se retrouve libre, libre de douter de tout mais dans l'excès, il détruit non seulement les faux dogmes mais aussi des valeurs essentielles et légitimes. Les valeurs humaines du sentiment ne peuvent être analysées par l'intellect. Ce développement nécessaire à l'évolution de l'homme, n'inclut pas l'unilatéralité dans laquelle il s'est placé. Car par cette attitude, l'homme s'éloigne "des lois et des fondements instinctuels de son être" nous dit Adler d'où le sentiment d'isolement, d'insécurité et de vide intérieur qui frappent l'homme du XIX^e siècle.

Devant un tel désarroi deux mécanismes d'évasion se manifestent: l'un, la régression à un stade de conscience antérieur et l'autre, le refoulement du problème.

"La régression romantique avait signifié une abdication du rationnel en faveur de l'irrationnel, et le prix de cette abdication avait été le sacrifice de l'individuel. Le refoulement du conflit entre l'intelligence et le sentiment, entre les valeurs masculines et les valeurs féminines, produisit d'autre part un monde dévitalisé et mécanisé. Les valeurs irrationnelles et les valeurs sentimentales - religion, amour, art - perdirent leur caractère numineux; au lieu de combler l'homme, au lieu d'impliquer pour lui une obligation morale, d'être un défi constant à ses énergies, elles dégénèrent en prétextes et en futilités. (...) l'art ne fut plus considéré comme une influence vivifiante dans la vie humaine. Le XIX^e siècle devint l'âge de la "respectabilité" et des idéaux anémiques. Au lieu d'une religion qui tend les énergies de l'homme, des règles collectives de conduite; au lieu de la plénitude de l'amour, une sentimentalité fade; au lieu d'un devoir envers l'art, la jouissance d'ombres esthétiques: tel fut l'aboutissement tragique de la gigantesque entreprise de la Renaissance. Seule la science bénéficia pleinement de

cet héritage." (G. Adler, Etudes de psychologie jungienne, p. 246-247)

Il est toujours plus facile d'observer un mouvement d'une telle ampleur avec le recul des ans. Le XX^e siècle ne pourrait pas être aussi clairement décrit. Cependant, nous pouvons dire que la conscience moderne s'est rapprochée des réalités intérieures. L'intérêt pour la psychologie est grandissant. Le matérialisme n'a pas satisfait tout son monde ni toutes les aspirations de l'individu. Si l'art moderne se veut presque l'envers de l'art, détruisant tous les idéaux d'autrefois, peut-être pas méchamment mais avec "l'innocence naïve de l'objectivité artistique", nous dit Jung, il n'en est pas encore arrivé à un stade où il rapporte à l'homme les symboles nouveaux qui pourraient guider l'homme actuel dans sa quête de sens.

M.Huyghe disait, lors d'une de ses conférences au Québec, que les artistes, les vrais, étaient actuellement cachés dans leurs ateliers à travailler, peut-être à cette recherche d'une peinture riche de symboles. Sans dévaloriser l'artiste qui est le plus "post moderne", travaillant à éveiller l'homme collectif, à lui renvoyer l'image de sa psyché dissociée, il doit être complété par cet autre artiste qui "nourrit". Le mouvement de la psychologie de l'art serait-il à ce compte une nouvelle forme d'art? Un art qui redonne du sens?

Depuis toujours l'artiste s'est vu confié un rôle dans l'équilibre du monde comme d'autres catégories d'hommes. S'il a pu et s'il peut encore remplir son rôle, c'est qu'il est doué de qualités particulières. Contrairement à la majorité des hommes dont le moi érige une défense solide contre le monde des images primordiales, le moi de l'artiste lui permet consciemment de pénétrer dans le monde des mythes. Une fois en contact avec ses images, ses facultés créatrices lui offrent la possibilité de traduire ces images primordiales concrètement et de les faire partager. Il doit être capable d'établir une relation durable avec l'inconscient afin d'en saisir les tendances autorégulatrices, pour les amener au conscient. Cette capacité de laisser affleurer l'inconscient, qui devient alors la source de l'inspiration de ses oeuvres, est possible grâce à l'intuition qui semble très développée chez lui. Cette intuition développée, n'est pas exclusive à l'artiste, car elle est à la base de différentes techniques comme l'imagination active. Cependant chez l'artiste, l'intuition s'accompagne d'une aptitude, et d'un don spécial. L'artiste, en effet, développe et maîtrise des techniques lui permettant d'utiliser des mots, des notes, des couleurs, des formes, et par sa créativité, trouve la façon la plus viable de traduire les images primordiales.

Si l'artiste possède une aptitude et un don spécial, il n'en est pas moins exposé aux dangers du contact avec l'in-

conscient collectif. A cela s'ajoute une autre difficulté, le développement même de sa personnalité. Nous avons vu que les images primordiales avaient en elles-mêmes une force agissante autant négative que positive. Il est donc nécessaire pour l'artiste de résister à la fascination de ces images originelles, au risque de se voir envahi par une énergie qu'il ne pourrait plus contrôler. Le danger à ce moment, est que son moi se brise, et que son contact avec la réalité consciente soit rompu.

" (...) la vie de l'artiste est en quelque sorte bipolaire; en pleine possession de son moi, il descend dans le monde souterrain des images collectives et grâce à sa personnalité singulière révèle à ses auditeurs saisis le trésor des profondeurs dont il fut témoin. C'est pourquoi un artiste vit dans le danger perpétuel d'être submergé par les flots irrésistibles des grandes images collectives, et trop souvent nous le savons les forces de ce monde magique le dominant, l'écrasent et finalement l'engloutissent." (G. Adler, Etudes de psychologie jungienne, p. 133)

Chargé donc, de ce don particulier, l'artiste y investit, s'il le vit, toute l'énergie dont il dispose, afin que ses oeuvres soient significatives. C'est alors le développement de sa personnalité qui fera les frais d'un manque d'énergie.

Jung explique qu'un bilan positif d'un côté, celui de la création artistique, s'accompagne d'un bilan négatif de l'autre versant, celui du développement de la personnalité, ce qui ne l'empêche pas d'ajouter que l'artiste qui aura réussi

dans son art et dans le développement de sa personnalité, aura un impact plus grand, car bien des travers d'artistes ont détruit leurs oeuvres et privé ainsi le monde d'une attente justifiée. L'artiste est souvent seul devant cette tâche immense. On se nourrit de sa création, avidement, sans retour. Combien de comédiens, de musiciens, entre autres, retournent dans leur solitude après avoir émerveillé un public toute une soirée.

"Il existe rarement un être créateur qui ne doive pas payer chèrement l'étincelle divine de capacités géniales. Tout se passe comme si chacun naissait avec un certain capital limite d'énergie vitale. La dominante chez l'artiste, précisément ses élans créateurs, accaparera s'il est vraiment artiste la plus grande masse d'énergie, de sorte que par ailleurs il en reste trop peu pour qu'une valeur quelconque puisse en résulter. Au contraire le côté humain est souvent tellement saigné au bénéfice du côté créateur qu'il ne peut plus que végéter à un niveau primitif ou, de toute façon médiocre. Les circonstances s'expriment souvent par la puérilité, de l'insouciance, un égoïsme naïf et intransigeant (ce que l'on appelle de l'auto-érotisme) de la vanité et autres travers. Ces infériorités sont pleines de sens dans la mesure où c'est seulement par leur truchement qu'une quantité suffisante d'énergie vitale peut être acheminée vers le moi. Celui-ci a besoin de ces formes inférieures de comportement car, sans elles il sombrerait dans un dépouillement total." (C.G. Jung, L'âme et la vie, p. 274)

L'on pourrait suggérer que l'artiste renonce à sa vie artistique pour canaliser son énergie au développement d'une autre oeuvre, intérieure celle-là, son individuation par exemple, mais cela serait injustifiable car l'on ne peut

contrôler par la volonté le cours du destin. De plus, un autre danger aussi grand pointerait à l'horizon. L'oeuvre non créée chez l'artiste verrait à se réaliser ou tyranniquement ou avec l'assurance d'une fin naturelle, de la même façon que le processus d'individuation s'impose chez celui qui est appelé à le vivre, sans égard au bien ou au mal causé à la vie personnelle de cet artiste.

L'obligation morale de l'artiste devant les images primordiales avec lesquelles il entre en contact, ne consiste pas à les confronter ou à les analyser au profit de sa propre vie psychique, mais bien de les utiliser comme la matière première de son processus de création artistique.

"L'artiste, dans le sens le plus profond, est un instrument de son oeuvre; il est, si j'ose dire au-dessous d'elle; c'est d'ailleurs pourquoi nous ne pouvons jamais attendre de lui une interprétation de sa propre oeuvre. Il a fait son acte suprême en lui prêtant forme. L'interprétation, il doit l'abandonner aux autres, et ainsi à l'avenir."
(C.G. Jung, L'âme et la vie, p. 269)

2. Jung et le rapport de la psychologie avec l'art et l'artiste

Une précision s'impose ici. Dans ce contexte, Chagall se veut pour moi le représentant de tous les artistes. Un choix qui représente quand même un coup de coeur que l'on ne veut pas justifier et également un artiste qui a laissé une oeuvre d'une richesse inépuisable tant par le nombre de ses oeuvres

que par leur contenu. C'est avec prudence que nous avancerons vers cet artiste et son oeuvre pour ne pas détruire ou vider de son énergie le mythe de cet homme et son oeuvre. En évitant la banalisation, la rationalisation à outrance, nous pourrions profiter de ses images symboliques et continuer de développer notre capacité à symboliser.

Il est important de comprendre qu'une partie de l'art ne pourra jamais être l'objet d'une étude psychologique. L'essence même de l'art restera toujours l'objet d'une étude "esthétique-artistique". La psychologie ne peut entrer dans cette intimité du beau au risque de commettre l'erreur de croire que l'art est une partie de celle-ci.

"Les forces créatrices irrationnelles, qui se manifestent avec le plus de netteté dans l'art, se moquent finalement de tout effort de rationalisation. Même si tous les simples déroulements avaient été causalement expliqués, le fait créateur - qui est cependant tout à fait le contraire du simple déroulement - restera éternellement inaccessible à la connaissance humaine. On ne pourra jamais en décrire que l'apparition, on pourra le présenter, jamais le saisir. La science de l'art et la psychologie devront se reposer l'une sur l'autre et le principe de l'une ne supprimera pas le principe de la seconde." (C.G. Jung, L'âme et la vie, p. 259)

Une distinction très importante doit également être faite entre l'artiste et son oeuvre. Les particularités personnelles de l'artiste ne comptent pas quand il s'agit d'art. Au contraire, s'il ne parvient pas à s'élever au-dessus de

celles-ci, et à atteindre ce qui touche le coeur et l'esprit de l'humanité, il sera limité et ce qu'il croit être de l'art, sera plus vraisemblablement un reflet de ses misères personnelles, plus près du symptôme que du symbole. Il découle de cet état de fait, que l'analyse des oeuvres d'un artiste par la causalité personnelle devient tout à fait inadéquate. Si l'on fait l'analyse causale de l'artiste, nous aurons l'histoire de la vie d'un être humain, avec ses accidents de parcours ainsi que les forces et les faiblesses d'une personnalité comme nous pourrions le faire avec n'importe quel autre être humain. Son oeuvre, elle, est une production surpersonnelle.

"C'est une chose qui n'a point de personnalité et pour laquelle le personnel ne peut être un critérium. L'authentique oeuvre d'art tire son sens particulier de ce qu'elle réussit à se libérer de l'étreinte et de l'impasse du personnel, laissant loin derrière elle tout ce qu'il y a en lui de caduc et d'essoufflé." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 348-349)

Il est évident que nous pouvons analyser la personnalité d'un artiste, mais ce n'est pas là que nous trouverons l'essentiel de son oeuvre, nous connaissons sa biographie mais non l'essence de son oeuvre.

La relation de la psychologie avec l'art reste possible, essentielle. "L'exercice de l'art est une activité psychologique; et comme telle, elle est et doit être un objet d'étude

pour la psychologie." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 353) Les processus de formation artistique ainsi que les phénomènes émotionnels et symboliques de l'art, restent le champ limite de cette étude, en sortir serait briser les frontières de son territoire. Si les processus psychologiques de l'activité artistique reposent sur des phénomènes qui ressemblent de par leur mécanisme de fonctionnement à ceux de la névrose, il est important de ne pas confondre l'art avec un phénomène morbide, résultat de cette névrose.

Réfléchir sur l'art, c'est chercher un sens aux images. Pour connaître le contenu de la création, il faut être sorti du processus créateur, le considérer du dehors. Là commence le rôle de la psychologie. A quoi servirait à l'art et aux artistes, de traduire dans l'oeuvre d'art, les richesses de l'inconscient collectif si, par la suite, ces images primordiales restaient intouchables? Si ce n'est pas le travail de l'artiste de chercher le sens de son oeuvre, la recherche de ce sens est le travail du psychologue afin qu'il soit une ressource pour tous les hommes qui cherchent le sens de leur vie ainsi que le sens de l'univers.

Nous avons mentionné l'incapacité de la méthode réductive à servir d'approche dans la recherche de sens dans l'oeuvre d'art. Si d'un côté, cette méthode a servi à plusieurs historiens de l'art afin qu'ils puissent faire le rapproche-

ment de certaines particularités de l'oeuvre d'art individuel avec certains événements personnels de la vie intime des artistes, elle a peut-être permis des conclusions et des constatations indiscretes qui n'ont pas servi à une meilleure compréhension des oeuvres de ceux-ci, mais à satisfaire, par quelques scandales, le besoin de sensationnalisme des auteurs, des lecteurs. Il est facile par cette méthode que, sous le couvert d'une recherche scientifique, l'on tombe dans le mauvais goût. Au lieu de servir le contenu important de l'oeuvre, l'on peut facilement en éloigner tous ceux qui souhaiteraient bien s'en nourrir, détournant par le fait même l'oeuvre de son but. C'est ramener l'humain à ce qu'il a de trop humain. Par contre,

"Employée (la méthode) avec mesure et tact elle donne souvent une vue d'ensemble agréable de la manière dont la création artistique est, d'une part, intriquée dans la vie personnelle de l'artiste, et, d'autre part, de la façon dont elle sort de cet entrelacement." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 358)

Un autre danger de cette méthode serait de croire que la création artistique est une maladie, une déviation qu'il faudrait replacer dans le droit chemin; comme par exemple, remplacer des images par des mots qui sont, selon une certaine psychologie, l'expression adéquate pour un adulte en santé, l'image étant elle un attardement à un stade premier. Où

cette autre idée de croire que l'art n'est qu'un processus de sublimation pour contrôler le pire. La méthode réductive

"(...) appliquée à l'oeuvre d'art, conduit aux résultats que nous venons de signaler: elle tire du manteau brillant de l'oeuvre la nudité quotidienne de l'homo sapiens élémentaire à l'espèce duquel le poète (l'artiste) appartient aussi. L'or éclatant de la création suprême, dont on se disposait à parler s'éteint, parce qu'il a été exposé à la méthode dissolvante que l'on applique à la fantaisie trompeuse des hystériques." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 359)

Si la méthode réductive peut être employée au cours d'une démarche analytique ou psychanalytique, il demeure que cette méthode servira toujours à examiner:

" (...) le produit inconscient non sous l'angle de l'expression symbolique, et y verra un phénomène sémiotique un signe ou symptôme du processus qui en est la base." Elle envisagera " ce produit pour le ramener aux éléments ou aux processus fondamentaux, réminiscences d'événements réels ou processus élémentaires qui affectent la psyché. (...) Le produit inconscient ne peut avoir, dans ce cas, que la valeur d'une expression impropre qu'il ne faudrait pas désigner du nom de "symbole". Aussi la réduction a-t-elle pour effet de décomposer le sens du produit inconscient: ou bien elle le ramène à ses antécédents historiques et ce faisant elle l'anéantit, ou bien elle le réintègre dans le processus élémentaire qui le fit naître." (C.G. Jung, Types psychologiques, p. 462-463)

Cette méthode réductive en ramenant au passé, ne peut utiliser le contenu des oeuvres d'art d'une façon symbolique, c'est-à-dire comme contenant des éléments nécessaires de

développement, vers le futur. Il est évident qu'il ne faut pas renier le passé, cependant on ne peut pas le considérer comme étant la finalité de la vie actuelle. De même façon il ne faut pas se servir du matériel provenant de l'inconscient collectif, comme étant symptomatique alors qu'il est symbolique. Si cette méthode aide en parcours de démarche psychologique, ou pour l'étude historique d'un peuple, d'une société, elle n'est pas garante d'énergie nouvelle pour la vie à venir.

"Pour rendre à l'oeuvre d'art ce qui lui est dû la psychologie analytique doit écarter toute idée préconçue de nature médicale." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 363)

Pour ce faire, la psychologie analytique cherchera le sens de l'oeuvre. Elle se référera à l'histoire personnelle de l'artiste que si elle peut ajouter à la compréhension du sens de l'oeuvre. Il ne faut pas oublier que la véritable oeuvre d'art n'est pas chargée de ce qu'il y a de "caduc" et d'"essoufflé" chez l'artiste. La psychologie analytique tiendra compte également qu'elle est devant une nouvelle création qui, pour se rendre accessible, utilise librement des conditions préalables, et qu'elle porte en elle-même, son sens particulier.

Il est nécessaire pour continuer de pouvoir parler de recherche de sens d'inconscient collectif et de langage symbolique, d'apporter un éclairage sur les différentes formes que peuvent prendre les oeuvres d'art. Jung les classe en deux catégories: l'art introverti et l'art extraverti. Le critère qui est à la base de cette classification est de savoir si l'oeuvre provient de l'intention et de la décision de l'artiste de produire un effet particulier - l'art introverti - ou si, au contraire, l'oeuvre s'impose à l'artiste avec sa nature propre - l'art extraverti -.

Dans l'art introverti, le sujet de l'oeuvre est traité par l'artiste, d'une façon pleinement contrôlée. Ses connaissances techniques seront utilisées pour produire l'effet voulu. Le jugement de l'artiste utilise les lois connues de l'art pour mener en toute liberté son sujet à une expression calculée. L'artiste, ici, et le processus créateur, ne font qu'un, que ce soit par volonté de l'artiste ou parce que celui-ci est possédé par le processus créateur au point de s'identifier avec lui. L'artiste peut devenir lui-même processus créateur, non différencié, bien qu'il croit agir en toute liberté, par sa propre volonté et son talent.

"Il pourra arriver, en effet, ainsi que je l'ai déjà légèrement indiqué, que le poète (l'artiste) qui semble créer consciemment et librement, et qui veut créer ce qu'il crée, soit cependant malgré toute sa conscience, tellement saisi par l'impulsion créatrice qu'il ne puisse se souvenir d'avoir

voulu autre chose, (...)" (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 366)

Dans le cas où le créateur est vraiment complètement indépendant, qu'il crée sans la moindre contrainte de l'inconscient, son oeuvre ne transgressera pas, nulle part, les limites d'une compréhension consciente. L'impression recherchée ne dépassera pas l'intention de départ. Enfin l'oeuvre ne dira rien de plus que ce que l'auteur y aura mis. Il ne sera aucunement question alors, d'une oeuvre symbolique, puisqu'elle ne dépassera pas le déjà connu.

Cette constatation ne peut s'appliquer lorsque l'artiste, bien que croyant être le maître de toute sa création, s'identifie au processus créateur et est mené par lui. Alors, sans qu'il le sache, son oeuvre

"posséderait les propriétés symboliques qui vont jusqu'à l'infini et dépasserait la conscience de son époque. Seulement elles seraient plus secrètes parce que le lecteur (le spectateur) ne pourrait aller au-delà de la limite fixée par l'esprit du moment à la conscience de l'auteur. Enfermé lui aussi dans les limites de la conscience contemporaine, il ne serait en aucune façon capable de trouver, en dehors de son monde un point d'appui au moyen duquel il pourrait faire sortir de ses gonds sa conscience du moment; en d'autres termes, il ne pourrait reconnaître le symbole dans une oeuvre de cette sorte. Or symbole signifierait: possibilité et esquisse d'un sens encore plus large et plus élevé par-delà les capacités de compréhension d'aujourd'hui." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 370)

Dans cette attitude d'identification de l'artiste au processus de création, nous pouvons y voir la soumission de cet artiste à un "impératif inconscient".

Dans la seconde forme d'art, l'art extraverti, l'oeuvre s'impose pour ainsi dire à l'artiste. C'est comme si l'oeuvre prend la forme qu'elle veut, rejetant toute modification de la part de celui-ci. Elle utilise ses dispositions, son talent. Le niveau de conscience de l'artiste s'abaisse et il se voit envahi par des mots des images qui dépassent son intention et qu'il n'aurait volontairement pas créés. Il sent que son oeuvre est plus grande que lui, son moi s'exprime mais avec un langage plus profond qu'il se connaît habituellement.

"Il ne s'identifie pas au processus de création; il a conscience qu'il se trouve au-dessous ou tout au moins, à côté, comme une deuxième personne dans la sphère d'une volonté étrangère." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 365)

Cet artiste reconnaît que ce n'est pas sa volonté qui agit dans l'inspiration qui le pousse, même s'il peut y voir l'empreinte de sa personnalité. Son oeuvre sera surpersonnelle, puisqu'elle provient d'une force plus grande que sa volonté. Les images continues dans son oeuvre paraîtront étranges et à la fois cependant, répondront à des questions laissées sans réponse.

De ce type d'images nous pouvons dire que leurs expressions ont une valeur de symbole, car elles expriment le plus clairement des contenus encore inconnus "comme des ponts jetés vers une rive invisible", nous dit Jung.

Devant des images de cette forme d'art, l'art extraverti, ce n'est pas la capacité de symboliser qui est vécu, comme dans celui où l'artiste s'identifie au processus créateur à son insu, mais l'évidence des symboles qu'on ne peut pas confondre ou ne pas voir. Même si nous ne pouvons pas tout comprendre de l'énigme qu'ils nous posent, ils restent assez vivants pour stimuler notre réflexion et notre sentiment.

"C'est sans doute pour cela que l'oeuvre symbolique stimule davantage, qu'elle creuse, pour ainsi dire, plus profondément en nous et nous procure rarement un plaisir esthétique tout à fait pur; tandis que l'oeuvre qui, manifestement, n'a rien de symbolique, parle plus purement au sentiment esthétique, parce qu'elle nous permet la vue harmonieuse de la perfection." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, P. 370-371)

Le classement des oeuvres d'art en ces deux catégories introvertie et extravertie, est un point de vue psychologique basé sur le rapport à l'objet. Dans l'attitude introvertie, le sujet fait prédominer ses intentions et ses buts devant les exigences de l'objet. Dans l'attitude extravertie, le sujet se soumet devant les exigences de l'objet. Pour classer les

oeuvres d'un artiste dans l'une ou l'autre catégorie, l'on ne peut se baser sur son type psychologique car l'artiste peut produire dans sa force ou dans son infériorité. De plus, chacune de ses oeuvres, ou partie de l'oeuvre, devra être analysée séparément car normalement sa production alternera, souvent mais pas de façon régulière, d'une catégorie à l'autre.

Après avoir établi cette classification, qui nous permet de situer l'art symbolique, celui qui offre donc à la psychologie une possibilité de recherche de sens, nous devons maintenant expliquer le mécanisme de fonctionnement du processus créateur. Nous avons mentionné plus haut, que l'oeuvre d'art était un complexe autonome fonctionnant comme tous les autres complexes autonomes, à la différence que celui-ci n'amène pas vers la morbidité comme les complexes autonomes agissant dans la névrose ou la psychose.

"On désigne de ce nom, (complexe autonome) en général, toutes les structures psychiques, dont le développement est d'abord tout à fait inconscient et qui ne surgissent dans la conscience qu'à partir du moment où elles en ont atteint le seuil. L'association qu'elles contractent alors avec la conscience n'a pas la valeur d'une assimilation, mais celle d'une perception, ce qui veut dire que le complexe autonome est perçu, mais ne peut être soumis ni au contrôle conscient, ni à l'inhibition ni à la reproduction volontaire. Le complexe manifeste son autonomie en ce qu'il apparaît ou disparaît selon sa tendance intime; il est indépendant du pouvoir arbitraire de la conscience. C'est là une particularité commune au complexe créateur

et à tous les autres complexes autonomes." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 373)

La présence d'un complexe autonome dans le processus de création permet une analogie avec les processus mentaux morbides, jusqu'au moment où l'on comprend que les complexes autonomes sont le mode normal de fonctionnement de la psyché et que des hommes tout à fait sains, comme l'artiste peut l'être, vivent différemment d'autres complexes autonomes. Comme par exemple, celui de l'attitude typique différenciée qui tend à se transformer en complexe autonome ainsi que celui de chaque instinct qui peut en approcher un même fonctionnement. "Seule la fréquence troublante de son apparition (du complexe) prouve qu'il y a souffrance et maladie." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 374)

La formation d'un complexe autonome résulte de l'entrée en action d'une région de la psyché. Une fois en mouvement cette partie de la psyché se développe, grandit, puis attire à elle des associations apparentées. Comme l'activité se déroule du côté de l'inconscient, l'énergie du conscient passe en majorité du côté de l'inconscient et (sauf si le conscient s'identifie au complexe) nous pouvons alors voir des signes évidents du transfert d'énergie. Un abaissement du niveau de conscience, une diminution de l'activité consciente, l'état rêveur de l'artiste sont des formes de régression qui expli-

quent certains traits de caractères d'artistes comme l'inadaptation, la naïveté, l'immaturité. "C'est de cette énergie enlevée à la conduite de la personnalité consciente que surgit le complexe autonome." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 374)

Nous arrivons à l'essentiel c'est-à-dire connaître les composantes du complexe autonome. Pour ce faire nous devons attendre que l'oeuvre soit réalisée complètement puisque c'est elle, l'oeuvre, qui ouvrira le chemin vers un contenu fondamental. L'image produite par l'oeuvre, traduira parfaitement un contenu, une situation nouvelle, analysable puisqu'elle contient le symbole. Si nous ne pouvons pas y voir le symbole, c'est peut-être que par notre manque d'évolution ou par affect, nous ne pouvons pas le voir ou bien qu'effectivement cette oeuvre n'en contient pas. Il ne faut pas oublier que personne n'a le pouvoir de contrôle sur ce processus encore moins sur son résultat.

"En langage psychologique, nous formulerions ainsi notre première question: à quelle image primitive de l'inconscient collectif peut-on ramener l'image développée dans l'oeuvre d'art? Il est nécessaire d'expliquer cette question à plusieurs points de vue. Nous devons considérer ici le cas d'une oeuvre d'art symbolique et, de plus, d'une oeuvre d'art dont il ne faut pas chercher la source dans l'inconscient personnel de l'auteur, mais dans cette sphère de mythologie inconsciente dont les images primitives sont la propriété commune de l'humanité." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 374-375)

Il faut donc distinguer cet art symbolique de l'art qui prendrait sa source dans l'inconscient individuel d'un artiste. Nous savons que le contenu de l'inconscient individuel n'est pas si éloigné de la conscience ou même, que ce qu'il contient a déjà fait partie du conscient et ensuite est tombé dans l'inconscient pour différentes raisons, comme une incompatibilité de valeurs personnelles, familiales ou sociales. Les sources artistiques contenues dans cette sphère de l'inconscient personnel existent aussi, "(...) mais elles sont troubles et, lorsqu'elles prennent le dessus, l'oeuvre d'art qu'elles produisent n'est pas symbolique, mais symptomatique." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 375)

L'inconscient collectif, au contraire de l'inconscient individuel, n'est aucunement susceptible, rajoute Jung, d'entrer dans la conscience. Il n'y a pas de technique qui permet d'y accéder, il est plus une possibilité, héritée dans certaines formes par les images mnémoniques.

"Il n'existe point de représentations innées, mais des possibilités de représentations, qui posent des limites précises à la fantaisie la plus audacieuse des catégories de l'activité fantasmatique pour ainsi dire, sortes d'idées à priori dont il est impossible cependant de démontrer l'existence sans l'expérience. Elles n'apparaissent que dans la matière formée, comme principes régulateurs de sa formation, ce qui veut dire que nous ne pouvons reconstruire les modèles primitifs de l'image originale qu'au moyen de conclusions tirées de l'oeuvre d'art accomplie." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 376)

L'image primitive, ou l'archétype, est une figure, un homme, un démon ou un processus qui se répète au cours du temps, lorsque la fantaisie créatrice peut s'exprimer librement. C'est une figure mythologique. Elle provient de la somme des nombreuses expériences répétées dans chaque type de possibilité de vécu. Ces images mythiques doivent par la suite être exprimées en idées accessibles à la compréhension de tous ou du moins au plus de personnes possible. Cependant à chaque nouvelle image doit également être créés de nouveaux concepts puisqu'il s'agit de nouveaux contenus en dehors du conscient. Ces images primitives ou archétypes sont chargées d'un peu plus de connaissances pour l'homme et de l'homme et également de douleur et de joie.

"L'instant où apparaît la situation mythologique est toujours marqué par une intensité émotionnelle particulière, comme si l'on touchait en nous des cordes qui ne raisonnaient d'ordinaire jamais, ou comme si l'on déchaînait des puissances dont nous ne soupçonnions pas l'existence." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 377)

Comme nous devons lutter, afin de nous adapter individuellement, chacun possédant la solution unique de sa vie, nous vivons l'expérience d'une situation archétypique comme si un sentiment de libération nous arrivait, car nous partageons, à ce moment, une situation commune à d'autres êtres humains. Dans cette solidarité, une force, une puissance surhumaine peut être éprouvée. C'est cette force qui permet aux oeuvres

d'art symboliques de traverser le temps et l'espace, et c'est cette force qui nourrit l'homme qui l'expérimente et s'en sert pour supporter, par la suite, les difficultés de sa vie.

La méthode constructive ou synthétique, à l'opposé de la méthode réductive, peut être utilisée pour l'exploration de l'oeuvre d'art. Comme l'oeuvre d'art est une production de l'inconscient collectif, elle est orientée vers un but, une intention exprimée par le symbole. La méthode constructive

"ne s'occupe pas des sources proprement dites, ni des éléments originels du produit de l'inconscient, elle cherche une traduction claire et compréhensible en général de la création symbolique. Les associations sont donc examinées moins sous l'angle de leur provenance possible que par rapport à un but éventuel qu'elles indiqueraient; on les envisage au point de vue du faire et du non-faire futurs; leur relation avec l'état momentané du conscient doit tout particulièrement être prise en considération, car selon la conception compensatrice, l'activité inconsciente contrebalance toujours l'état du conscient ou le complète." (C. G. Jung, Types psychologiques, p. 422)

Nous avons vu que l'inconscient crée des contenus qui ne peuvent être exprimés que sous la forme symbolique. La méthode constructive ou synthétique, peut servir à élucider le sens de ces expressions symboliques afin d'y trouver des indications qui puissent orienter le conscient. L'inconscient et le conscient peuvent à ce moment s'harmoniser et l'agir de l'homme devient possible. Cette méthode ne s'applique pas évidemment qu'à l'étude de l'oeuvre d'art, elle trouve son

application dans l'analyse des rêves, des imaginations mais c'est la seule qui puisse aider à révéler les secrets d'une oeuvre d'art.

La méthode réductive utilise, pour enrichir ses explications, les connaissances de la biologie, de la physiologie, du folklore, de la littérature entre autres, la méthode constructive s'enrichit elle des contenus de la philosophie, de la mythologie et de l'histoire des religions, puisqu'il s'agit nous dit Jung, d'un mode de connaissance en rapport avec l'intuition.

"Cette élaboration se fait par enchaînement associatif de matériaux qui enrichissent et approfondissent l'expression symbolique de telle sorte qu'elle atteigne la clarté qui en permet la compréhension consciente. Enrichie et approfondie de la sorte, l'expression symbolique se trouve placée au sein de connexions plus générales qui en permettent l'assimilation". (C.G. Jung, Types psychologiques, p. 423)

C'est à partir de ces connaissances offertes par la psychologie analytique que l'approche de l'oeuvre de Marc Chagall sera tentée. Chagall en tant qu'homme personnel, pourra naturellement être analysé comme tout homme afin de savoir s'il était sain ou malade. Cependant, sain ou non, son oeuvre, comme processus créateur impersonnel, n'en sera pas touchée. Alors elle répondra à ce que la psychologie en attend, c'est-à-dire: oeuvre provenant de l'inconscient

collectif, transmise par des images à teneur de symbole pouvant être analysée par la méthode la plus adéquate, c'est-à-dire, la méthode constructive ou synthétique.

3. Discussion, bornes et frontières

"Nous pouvons distinguer dès maintenant deux modes radicalement différents d'expression artistique. On a souvent tenté de définir leurs caractéristiques. Récemment, Hubert Kühn a essayé d'établir une distinction entre l'art de l'"imagination" et l'art "des sens". L'art des "sens" se fonde en général sur une reproduction directe de la nature ou du sujet du tableau. L'art de l'"imagination" en revanche, exprime une fantaisie ou une expérience de l'artiste d'une manière "irréaliste", ou même onirique, et quelquefois "abstraite". Ces deux conceptions me paraissent si claires que je suis heureuse d'en faire usage." (Aniéla Jaffé dans C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 246)

A partir de ce qui vient d'être rapporté par Aniéla Jaffé, nous pouvons définir plus aisément les bornes et les frontières de l'art et de la psychologie. Il est un art qui ne trouvera sa fonction que parce qu'il répond aux critères de l'art sur le beau et en cela, nous dit Jung, il remplit son rôle. Il ne peut cependant être l'objet de la psychologie si ce n'est pour en expliquer sa provenance et son rôle dans l'histoire du monde. Il relèvera avant tout d'une étude esthétique-artistique qui seule peut décrire les règles du beau selon les époques et les lieux. Le beau lui-même ne se laisse pas limiter: ses faces sont sans nombre.

Il est un autre art qui existe également, comme le premier depuis le début des temps et qui traduit par des symboles des contenus de l'inconscient qui, par rapport à l'art du réel perçu par les sens, paraît être réalisé d'une façon incompétente ou ignorante, alors qu'il exprime des émotions religieuses ou spirituelles bien définies. Cet art peut être l'objet de la psychologie car, en dehors des exigences du beau, il contient matière à recherche de sens. Là où la recherche de sens est possible un peu de connaissance de l'homme est possible.

Le mystère de la création artistique restera inexplicable par la psychologie. Cependant, la personnalité de l'artiste en général peut être décrite et expliquée. Le complexe autonome de création artistique bien que près, par son fonctionnement, de d'autres complexes autonomes dont ceux de la maladie, s'explique en dehors de cette maladie dans sa formation, ses composantes.

La méthode synthétique ou constructive, au contraire de la méthode réductive, devient une façon adéquate d'approcher les oeuvres d'art afin de chercher le sens des symboles contenus dans ces images et ceci avec l'aide de l'amplification que permet la connaissance de la philosophie, de la mythologie et de l'histoire des religions.

Si cet art de l'imagination existait depuis le début du monde, il y eut toutefois une coupure avec l'influence de la Renaissance qui orienta l'art vers la nature et détourna la majorité des artistes de cette forme d'art symbolique. Mais un intérêt grandissant se manifeste actuellement car depuis un demi siècle nous dit Aniéla Jaffé, l'art est de nouveau entré dans une phase imaginative, avec la fin de l'impressionnisme.

CHAPITRE III

CHAGALL, SA VIE, SON OEUVRE

Aborder Chagall et son oeuvre c'est à la fois la crainte et l'enthousiasme. La crainte d'éteindre toute l'énergie que l'oeuvre de Chagall m'apporte et l'enthousiasme d'être en contact avec le flot de ces images nourrissantes et inspiratrices. Que le lecteur ne se surprenne donc pas de ma retenue, face à une étude trop rationnelle ou à une dissection structurée de ses symboles. Je ne peux sacrifier le plaisir et le mystère, nécessaires à mon âme, quitte à perdre quelques connaissances rationnelles. Il y a à mes yeux une limite que je ne veux pas franchir.

En ce sens, je suis solidaire du propos de Françoise O'Kanne quand elle dit: "La puissance du mot écrit logique "intelligent", clair et bien informé a repoussé en arrière-plan le symbolique, le clair-obscur des images exprimant plus qu'elles ne disent." (Françoise O'Kanne, L'ombre de Dieu et les cailloux du novices, p. 65)

1. Biographie

1887

Marc Chagall est né le septième jour du septième mois de l'année 1887 dans une humble famille juive des faubourgs de la petite ville de Vitebsk en Biélorussie près de la frontière lituanienne. Aîné de la famille, il aura un frère et... 7

soeurs. Son père Sachar est un employé dans un dépôt de harengs. C'est un homme calme, timide, malhabile à se défendre dans la vie. Il est grand, voûté, rayonnant d'une douce tristesse. Son travail de tonnelier est des plus éprouvant physiquement. Il est si épuisé que le soir il s'endort à table. Seuls les jours de fête, il n'est pas taciturne. Alors sur son visage rayonne bonté et tendresse. Sa mère, Feïga Ita, déborde d'énergie. C'est une organisatrice infatigable. Toujours occupée, elle parle beaucoup. Petite, robuste et pleine de vitalité, elle a toujours des projets, gère le magasin et les affaires de la famille: c'est un matriarcat.

De son vrai nom Segal, celui-ci devient Chagal qu'avec le père de Marc. Ce dernier y ajoutera le deuxième "L" CHAGAL...L pour justifier la prononciation française. C'est cependant sous le nom de Marc Zakharovitch qu'il sera enregistré. Quant à sa date de naissance il la contestera.

La famille de Marc est hassidim; leur crédo est: "Sers Dieu dans la joie". Marc est un jeune garçon très beau - hypersensible - un "Appolon" - un rêveur incapable de la moindre activité pratique. Choyé par sa mère et ses soeurs, il bégaye (dit-on) depuis qu'un chien enragé l'a mordu. Il avait aussi de fréquents évanouissements dont certains étaient feints. Il se maquillait à l'occasion.

Vitebsk, ville de la mer, qui restera toujours présente, est le véritable foyer de sa vie intérieure. Marc, enfant, avec le rabbin Djatkine, découvre la bible et ses personnages. Il étudie le Talmud, apprend les sermons qu'il peut réciter par coeur à la joie de ses parents. Il étudie aussi le chant et le violon. Il chante à la synagogue. Il veut devenir quelqu'un, quelque chose de différent, d'extraordinaire, afin de vivre autre chose que l'esclavage de son père.

Bien que né dans un monde judaïque oriental, le jeune Marc Chagall va très rapidement, et à bien des égards, s'affirmer. Il parlait russe plutôt que Yiddish. Il peut, grâce à l'habilité de sa mère, et de quelques roubles, fréquenter l'école publique en principe interdite aux juifs. Il refusa souverainement de se soumettre à la loi ancestrale interdisant la reproduction de la figure humaine. Comme il a du talent, il prendra donc des cours de dessin et ce talent sera reconnu. Il ne refusera pas non plus d'entrer en contact avec la classe plus fortunée qui, elle, n'est pas fermée sur le monde.

1906-1907

Il a bientôt vingt ans. Il entre pour deux mois seulement chez le peintre Jehonda Pen, puis fait un apprentissage de retoucheur chez un photographe local. Mais c'est décidé,

il va partir. Il sera artiste, peintre ou quelque chose du genre. Il part donc pour St-Petersbourg muni d'un permis spécial de séjour car... il est juif. Mais ce permis n'est valable que pour les artisans. Il sera donc peintre d'enseignes mais va rater l'examen final et sera pris alors en charge par l'avocat et mécène Goldberg comme domestique, ce qui lui permet d'avoir encore "son" permis de séjour. Sa courte période de misère se termine alors. Mal nourri, mal logé, les quelques roubles que son père silencieux, lui avait jetés au sol et qu'il avait ramassés à genoux lors de son départ, ne pouvaient durer longtemps. Marc Chagall, pour quelques jours avait même connu la prison pour non port de permis. Accepté des voleurs et des prostituées, heureux, il passe son temps à dessiner, à rêver, à dormir et à... manger.

Refusé à l'Ecole des Arts et métiers, Marc Chagall entre dans une école fondée par la Société Impériale pour la Protection des Beaux-Arts où son travail, enfin, est reconnu. Il obtient une bourse de quinze roubles par mois. Il quittera cette école en 1908.

1908

Marc Chagall entre dans une autre école privée, cette fois il travaille sous la direction du peintre Saidenberg. Puis il se rend chez Bakst, directeur de la célèbre école Swanseva où règne un esprit plus libéral et plus moderne. Il

rencontre des mécènes et aussi le très influent Vivaner, député à la première Douma (l'assemblée législative) réunie par le Tsar après l'échec de la révolution de 1905.

1909

Il continue ses études chez Bakst et fait la connaissance de Bella Rosenfeld, fille d'un riche bijoutier, qu'il n'épousera cependant qu'en 1915 après son séjour à Paris. C'est une jeune fille juive elle aussi, de sept ans plus jeune et d'un rang social plus élevé que le sien. Elle obtiendra, plus tard sa licence de lettres et de philosophie, fera du théâtre et continuera sa carrière de comédienne jusqu'en 1920.

Marc Chagall reçoit de Vivaner une subvention modeste mensuelle pour étudier un temps à Paris ou à Rome. Il passe de nombreux séjours à Vitebsk - plus ou moins longs - où il peint la plupart de ses "grands tableaux".

1910

Il a choisi Paris. Après avoir participé à une exposition d'oeuvres d'élèves de son école, il quitte St-Petersbourg pour la capitale française haut-lieu de la peinture en ce début du siècle. Il s'installe dans un atelier impasse du Maine. C'est la demeure d'Elya Ehrenburg. Marc Chagall n'arrêtera plus de peindre et de créer.

1911

Il s'installe à la Ruche, atelier que fréquentent également Modigliani, Soutine, Léger et d'autres. Il se lie d'amitié avec Cendrars, Apollinaire, Delaunay, Max Jacob. La ruche devait son nom à sa structure autour d'une rotonde centrale, qui était le Pavillon des Vins de l'Exposition Universelle de 1889. Les ateliers formaient des alvéoles.

1912

Marc Chagall participe à son premier salon des indépendants. Il a 25 ans. C'est près des abattoirs de Vaugirard à la limite de Paris, où l'on égorge (aussi) les vaches (son grand-père était kosher), qu'il peint ses premiers grands chefs-d'oeuvre. Il expose aussi au salon d'automne.

1913

Il rencontre par l'intermédiaire de Guillaume Apollinaire, Herwarth Walden, grand marchand et protecteur des arts. Il expose aux Salons des Indépendants à Paris et à Amsterdam.

1914

Il expose encore au Salon des Indépendants à Paris et tient sa première exposition personnelle à la Galerie Der Sturm (L'orage) à Berlin. Il part pour un court séjour à Vitebsk (Bella Rosenfeld ne l'attendrait peut-être pas indéfiniment) mais la déclaration de la guerre va le retenir en

Russie. Il perd presque toutes ses oeuvres aussi bien à Paris qu'à Berlin. Il est mobilisé à St-Petersbourg.

1915

Il épouse sa promise le 25 juillet à Vitebsk. Sa belle famille n'est pas très chaude à cette union. Sa nuit de noces il la passera chez ses parents... tout seul, mais Marc et Bella imposeront leur amour. Bientôt il expose à Moscou ses dernières toiles. Son service militaire l'amène à Pétrograd où il est employé dans un bureau d'économie de guerre. C'est à cette époque qu'il fait la rencontre de grands poètes russes, Alexandre Blok, Essénine, MaïaKowski et Pasternak.

1916

Naissance de sa fille Ida. Il expose, à la Galerie Dobitchine à Pétrograd, 63 tableaux de 1914-1915 sous le titre: "Art russe contemporain". Puis il expose à Moscou "Au Valet de Carreau".

1917 (30 ans)

Marc Chagall expose de nouveau à la Galerie Dobitchine 74 oeuvres dont ses premières illustrations de livres et dessins pour les journaux. La révolution d'octobre se déclare avec ses énormes changements dont un significatif pour la communauté juive. Les permis de séjour ne sont plus nécessaires. Trois ministres des Affaires culturelles sont nommés: Maï-

kowski pour la poésie, Meyerhold pour le théâtre, Chagall pour les Beaux-Arts. Sa femme Bella lui déconseille fortement d'accepter ce poste... en vain. Très vite cependant Chagall s'aperçoit qu'il n'est pas fait pour ce genre de poste: pressions diverses... trafics d'influence... autoritarismes... opportunismes politiques etc. Tout tourne court et le couple retourne vivre à Vitebsk où ils habitent chez les beaux-parents Rosenfeld. Il exposera aussi à Moscou.

1918

Marc Chagall est devenu commissaire du peuple à l'Education et à la Culture. Il donne son accord pour l'ouverture d'une école des beaux-arts à Vitebsk. Il est nommé aussi commissaire des Beaux-Arts et devient directeur d'école. Il expose au palais d'hiver de Léninegrad. L'Etat lui achète, à bas prix, douze de ses oeuvres. Expose aussi à Vitebsk.

1919

Il fonde l'Académie de Vitebsk. Parmi les professeurs invités, Jean Pougny, Pen, Lissitak et Malévitch. Ces deux derniers profitant de son absence (Il est à Moscou pour chercher des subventions) changent le titre d'"Académie libre" en "Académie suprématisiste". Marc Chagall donne sa démission sur-le-champ, puis répondant aux nombreuses pressions, revient sur sa décision.

1920

Lassé de toutes ces tracasseries, il démissionne et quitte définitivement Vitebsk pour aller vivre à Moscou. Il exécute des décors pour le théâtre juif Kamerny et des décors et costumes pour des Miniatures de Sholem Aleichem. La carrière de Bella est interrompue par une chute qu'elle fait lors d'une répétition.

1921

Marc Chagall enseigne presque toute l'année le dessin dans les colonies Malakhovka pour orphelins de guerre. Il commence à rédiger son autobiographie "Ma vie".

1922

Il va quitter la Russie car la vie devient de plus en plus compliquée. Il s'installe à Berlin où sa femme et sa fille vont aller le rejoindre. Il entprend un procès avec Walden chez qui il avait laissé, en 1914, 150 tableaux vendus entre temps par le marchand berlinois. Le peintre ne pourra retrouver que trois tableaux ainsi que dix gouaches. Il réalise des gravures pour "Mein Leben" (Ma vie).

1923

Le voyage de retour est complété. Marc Chagall est de nouveau à Paris. Là aussi ses oeuvres sont dispersées ou disparues, mais Blaise Cendrars lui a écrit: "Reviens vite tu

es célèbre et Vollard t'attends". Ambroise Vollard, défenseur entre autres de Cézanne et Van Gogh, lui commandera à de nombreuses reprises des oeuvres pour illustrer des livres. Leur première collaboration concernera "Les âmes mortes" de Gogol que Marc Chagall admirait beaucoup. Cette production ne paraîtra pourtant qu'en 1948.

1924

Il s'installe au 101, avenue d'Orléans. C'est l'époque de la naissance du surréalisme. Max Ernst et Eluard veulent l'inviter dans leur groupe. Marc Chagall refuse. Il devient suspect de "mysticisme" même pour André Breton. Celui-ci pourtant, en 1941, reviendra sur son jugement publiquement. Exposition rétrospective à la Galerie Barbazangue-Modebert, à Paris, où il rencontre d'ailleurs André Malraux. Marc Chagall passe des vacances en Bretagne et travaille aux "Ames mortes".

1925

Passe de longues semaines à Monchauvert (près de Nantes) avec sa famille. Commence une longue série de gouaches à motifs campagnards.

1926

Deuxième collaboration avec Ambroise Vollard. Cette fois-ci, ce sont les Fables de La Fontaine. Il travaille d'abord à la gouache, passage préparatoire, car l'ouvrage lui-

même sera réalisé en gravure sur cuivre. Au printemps, il passe quelques temps au Mourillon près de Toulon puis à Nice où la végétation et la lumière furent pour lui une révélation.

L'on dit que de ce premier contact naîtra, plus tard, son attirance pour la Côte d'Azur. Marc Chagall réalise aussi deux séries d'eaux-fortes pour "Les Sept Péchés Capitaux", ainsi que "Maternité" de Marcel Arland. Il fait la connaissance de Rouault, Vlaminck et Bonnard. Première exposition à la Reinhart Galleries à New York.

1927 (40 ans)

Chagall voyage beaucoup à travers la France. Il aborde, à la demande de Vollard, le thème du Cirque et exécute 19 grandes gouaches. Il est membre fondateur de la société des peintres graveurs. Cinq expositions à Paris.

1928

Continue de voyager avec sa famille. Il parcourt la France dans tous les sens. Il commence les gravures des Fables de Lafontaine qu'il terminera en 1931. Bella Chagall, aidée et conseillée de Ludmilla Gaussel et de Jean Paulhan, traduit "Ma Vie" de Marc. Travail terminé en 1929. Parution en 1931. Deux expositions à Paris.

1929

Continue de peindre et de sillonner la France. Expositions à Bruxelles et à Cologne.

1930

L'éditeur Vollard demande à Marc Chagall l'illustration de "La Bible". Ces oeuvres, exposées maintenant à Nice, sont la genèse de l'oeuvre considérable que Chagall exécutera sur les grands thèmes bibliques. Parmi ses voyages, un autre coup de coeur pour Peïra-Cava... dans les Alpes-Maritimes... La Côte d'Azur encore. Expositions à Paris, Berlin, New York et Philadelphie.

1931

Cette fois-ci Chagall, ayant commencé son travail pour la dernière commande de Vollard, se rend en Palestine, avec sa femme et sa fille, sur l'invitation de Dizengoff, maire fondateur de Tel-Aviv, où il séjourne ainsi qu'à Jérusalem et Safed. Marc Chagall, avant son arrivée en Terre Sainte, visite l'Egypte: Alexandrie - Le Caire - les pyramides. Pour réaliser "La Bible", il va graver 105 eaux-fortes et ce pendant de longues années, de 1931 jusqu'à la mort de Vollard un peu avant la guerre. A ce moment, il aura achevé 66 planches. Il se remettra au travail en 1952, terminera en 1956, le tout étant édité par les soins de la Tériade. Expositions à Paris et à San Francisco.

1932

Voyage en Hollande où il découvre les eaux-fortes de Rembrandt. Expositions à Amsterdam et à La Haye.

1933

Voyages en Italie, en Hollande, en Angleterre et en Espagne où il est troublé par les événements politiques. Il continue d'étudier l'oeuvre de Rembrandt et celle du Gréco. A Berlin, les nazis brûlent des oeuvres de Chagall. En effet, il apprend qu'à Mannheim les nazis font un autodafé de ses oeuvres: "Il est juif" et " peintre dégénéré". Rétrospective à la Kunsthalle de Bâle.

1934

Nouveau voyage en Espagne. Sa fille Ida se marie avec Michel Gordey (de son vrai nom Rappaport), juif russe d'origine. Il sera pendant la guerre sous les ordres de Pierre Lazareff du quotidien France-Soir. Exposition à Prague.

1935

Voyage en Pologne. Marc Chagall sent la menace qui pèse sur les juifs. Expositions à Bruxelles, Londres, Paris, Vilna.

1936

Il occupe un nouvel atelier à Paris et continue de sinuer

la France; dans le Jura, la Haute Savoie, les Vosges. Deux expositions à New York.

1937 (50 ans)

Marc Chagall passe quelques temps dans le midi de la France près d'Avignon puis part en Italie où, en Toscane, il exécute 15 gravures pour la Bible. Le régime nazi fait décrocher toutes ses oeuvres des musées allemands. Grâce au travail inlassable de son ami le poète Jean Paulhan il prend enfin la nationalité française. Deux expositions à Paris et une à Philadelphie.

1938

Chagall traduit les souffrances de son peuple par le thème de la crucifixion. Expositions à Bruxelles, Londres, New York, Pittsburg.

1939

Il quitte Paris peu avant la déclaration de la guerre pour aller vivre à St-Die-sur-Loire. Il ramène en taxi toutes ses toiles déclouées sur châssis. Il obtient le prix de la Fondation Carnégie. Il expose à New York.

1940

La guerre se déclare au printemps. Il se retrouve avec les siens à Gordes dans le midi de la France. Exposition

quand même à Paris par une amie Yvonne Zervos à l'occasion de l'ouverture de la Galerie Mai. Achète à Gordes une ancienne école désaffectée dont les grandes salles vont lui servir d'atelier. Une autre exposition à New York à la Galerie Pierre Matisse le fils d'Henri Matisse.

1941

Marc Chagall, après bien des pressions soutenues d'amis et d'américains influents, accepte, après de longues hésitations, (il est même arrêté par les allemands) de partir aux Etats-Unis. Il embarque à Marseille avec les siens le 7 mai. Après un détour au Portugal, ils débarquent à New York le 23 juin, le jour même où l'Allemagne attaque la Russie. Le peintre retrouve, à New York, de nombreux amis: Léger, Bernanos, Maritain, Mondrian, Breton. Pierre Matisse devient officiellement son agent pour les Etats-Unis.

1942

Marc Chagall fait un voyage à Mexico afin de réaliser, sur une invitation de Leonid Massine, les décors pour le Ballet Aleko, musique de Tchaïkowski, sur le thème des Tziganes de Pouchkine. Six expositions à New York et une à Washington.

1943

La guerre déchire Chagall qui exprime par de nombreuses

toiles sa détresse. "La guerre", "L'obsession", "La crucifixion jaune". Il n'est pas très heureux non plus aux Etats-Unis et s'adapte peu. Premier séjour à Granberry Lake pas loin de New York. Une exposition à New York.

1944

Il peint une autre série de tableaux "difficiles" lors de son deuxième séjour à Granberry Lake. A l'automne, Bella, sa femme, tombe malade. Elle est transportée à l'hôpital local où par manque de soins appropriés, elle meurt en quelques jours le 2 septembre, d'une infection virale. Les antibiotiques, rares à cette époque, sont réservés en priorité pour les militaires. Bella Chagall a toujours eu l'impression horrible qu'elle ne retournerait jamais en France. Le 25 août Paris était libérée. Elle venait juste de terminer ses mémoires: "Lumières Allumées". Marc Chagall ne peint plus. Sa fille Ida prend soin de lui. Quatre expositions à New York et une à Dayton (Ohio).

1945

Marc Chagall se remet à peindre au printemps. Il coupe en deux un grand tableau: "Les arlequins" et va peindre, tout en gardant ou utilisant la composition existante, "Autour d'elle" avec la partie grande du tableau initial. Avec la droite il va créer "Les lumières du mariage". Il réalise aussi, pour le compte du Ballet Théâtre, les décors et les

costumes de "l'Oiseau de Feu" de Stravinski sur une chorégraphie de Balanchine présenté par le Metropolitan de New York. Il obtient un véritable triomphe. Une ovation debout sur le simple lever de rideau où son décor apparut.

Il a rencontré au printemps Virginia Haggard, presque 30 ans, qui va devenir pendant sept ans sa compagne. Elle lui donnera un garçon, David, qui ne sera jamais reconnu officiellement. Virginia est engagée comme servante pendant qu'Ida prend des vacances et laisse alors son père. Expositions à Boston, Chicago, Los Angeles, New York (2), Paris (2).

1946

Marc Chagall a recommencé à travailler du matin au soir. Le Musée d'Art Moderne de New York organise une grande rétrospective de ses oeuvres. Celle-ci sera aussi présentée à l'Institut d'Art de Chicago. Le peintre fait un saut à Paris puis revient dans sa maison de High Falls au nord-est de New York. Il exécute ses premières lithographies en couleurs pour l'illustration des "Mille et Une nuits" commandée par Kurt et Helen Wolf de chez Panthéon Books. Trois autres expositions à New York.

Le 22 mai, jour du sabbat, sous le signe du cancer, comme elle, Virginia Haggard accouche d'un garçon. Son nom est déjà choisi. Il s'appelera David, nom du seul frère de Marc, qui

est mort très jeune dans un sanatorium de Crimée.

1947 (60 ans)

Une série, sans précédent, d'expositions et de rétrospectives s'organise. Avignon, Chicago, Fribourg (Allemagne), New York, Paris (3) et Amsterdam. Au mois d'août, avec Virginia Haggard sa fille Jean, et leur garçon David, Marc Chagall revient définitivement en France, où il a été précédé par sa fille Ida. Il fait connaissance d'Aimé Maeght qui devient son marchand en France. Il s'installe à Orgeval près de Paris. Une salle lui est réservée dans le Pavillon Français de la XXVIème Biennale de Venise où il reçoit le grand prix de la gravure. Chagall apprend à Paris que le FBI enquêtait sur lui parce qu'il avait été Président honoraire du Comité des écrivains et des artistes juifs. Exposition aussi à Beverley Hills, Cologne, Londres, New York (2).

1949

Il retourne dans le Sud de la France à Saint-Jean-Cap-Ferrat où il exécute des peintures murales pour le foyer du Watergate de Londres. Il achète une maison à Vence. Il exécute ses premières céramiques à Antibes puis aux ateliers Madorra à Vallauris. Exposition à Chicago (2), Cologne, Lucerne, Ostende, Paris, Stockholm.

1950

Après plusieurs déménagements, Marc Chagall s'installe définitivement à Vence, aux collines, et rencontre Henri Matisse (qu'il admire), Picasso (qu'il déteste) qui habitent respectivement Nice et Vallauris. Il exécute dans les ateliers de Fernand Mourlot sa première affiche lithographique à l'occasion d'une exposition à la galerie Maeght. Plus tard, il réalisera toutes ses lithographies dans cette imprimerie célèbre. Il se liera d'amitié avec Charles Sorlier qui travaille avec lui et demeurera un de ses plus fidèles collaborateurs. Expositions à Bergame, Berlin, Bruxelles, New-York (2), Nice (2), Paris, Munich, Dusseldorf.

1951

Marc Chagall entreprend un voyage en Israël pour l'inauguration d'une exposition à Jérusalem. Il commence ses premières sculptures. Expositions à Zürich, Amsterdam, Berne, Beverly Hills, Bruxelles (2), Tel Aviv, Haïfa, Ein Harod, New-York, Stockolm, Turin.

1952

Virginia Haggard, amoureuse d'un autre homme, part avec les deux enfants (Jean et David). Marc Chagall ne restera pas seul longtemps. Valentina Brodsky, juive russe, intelligente, cultivée, possédant une entreprise florissante à Londres, et mieux connue sous le surnom de "Vava", prend en charge le

secrétariat de Marc, travail laissé vacant par le départ de Virginia. En quelques mois, elle devient indispensable, les bans vont être publiés, Ida ne s'occupera plus des affaires de son père, et Maeght va devenir l'agent exclusif du peintre.

Celui-ci est considéré déjà comme un des plus grands peintres du XXe siècle. Mais il va commencer une nouvelle étape de sa carrière où des réalisations extraordinaires vont voir le jour. Sa visite à la cathédrale de Chartres va l'impressionner au plus haut point. L'éditeur Tériade, qui a récupéré les documents et les droits de Vollard, décédé, lui demande d'illustrer un Daphnis et Chloé. Accompagné de sa femme "Vava", il fait un voyage en Grèce. Tous deux visitent Delphes, Athènes et passent quelques temps dans l'Ile de Poros. Ils visitent également l'Italie (Rome - Naples et Capri). Douze expositions: Amsterdam, Bâle, Berlin, Lausanne, New York, Nice, Paris (2), Rome, Cagnes sur Mer, Chicago, Genève.

1953

C'est le début de la série des fameux tableaux dits de "Paris" qui ira jusqu'en 1956. Il voyage encore en Italie. Il travaille sans cesse. Expositions à Milan, Santa Barbara, Turin, Vienne.

1954

Deuxième voyage en Grèce. Va à Florence et Venise où il tombe en admiration devant les oeuvres de Titien. Devant celles de Tintoret, c'est l'émotion totale. Trois expositions: Paris (2) et Vienne.

1955

Marc Chagall commence la suite des peintures du "Message Biblique" qu'il terminera en 1968. Expositions à Cannes, Fribourg-en-Brisgau, Goteborg, Hanovre (2), Houston, Chicago, Cassel, Marseille, Neuss, Rome.

1956

"La Bible" est enfin publiée chez Tériade - 102 gravures et 16 lithographies - Expositions à Berne (2), Bâle, Bruxelles, Mannheim, New York (2), Nice, Paris, Recklinghausen, Yverdon.

1957 (70 ans)

Exposition de l'oeuvre gravée à la Bibliothèque Nationale de Paris. Il exécute sa première mosaïque murale "Le Coq bleu". Il termine la décoration du baptistère de Notre-Dame-de-toute-Grâce sur le plateau d'Assy en France. Dans cette église catholique où de grands artistes ont été invités à oeuvrer, Marc Chagall réalise un ensemble qui comporte deux bas-reliefs inspirés par les psaumes, une céramique murale "Le

passage de la Mer Rouge" et deux vitraux qui sont les premiers exécutés par Chagall. Il inscrira au bas de la céramique: "Au nom de la liberté de toutes les religions". Expositions : Amsterdam (2), Bruxelles (2), Bâle, Charleroi, Jérusalem, New York, Paris (3), Pasadena, Salzbourg, Sao Paulo, Tel Aviv, Turin.

1958

Marc Chagall travaille et voyage. Il est élu membre d'honneur de l'Académie américaine des Arts et des Lettres et à Chicago, il prononce une conférence. Il rencontre Charles Marq, Maître Verrier, directeur des Ateliers Jacques Simon à Reims, avec qui il se lie d'amitié. Il crée les décors et costumes de Daphnis et Chloé de Maurice Ravel pour l'Opéra de Paris. Maquettes pour les vitraux de la Cathédrale de Metz. Expositions à Bruxelles, Castres, Chicago, Cologne, Delft, Francfort, Genève, New York, Nice, Vevey, Vienne.

1959

Docteur Honoris Causa de l'Université de Glasgow. Rétrospective au Musée des Arts décoratifs du Palais du Louvre à Paris. Il décore le foyer du Théâtre de Francfort. Expositions à Cologne, Edimbourg, Glasgow, Hambourg (2), München, Pittsburg, Ravenne.

1960

Marc Chagall travaille aux maquettes de vitraux pour la synagogue du Medical Center Hadassah à Jérusalem. Il reçoit le prix Erasme de la Fondation européenne de la culture à Copenhague. Première exposition de vitraux destinés à la cathédrale de Metz au musée de Reims. Expositions à Berne, Copenhague, Francfort.

1961

Expositions des vitraux "Les douze tribus d'Israël" au Musée des Arts décoratifs à Paris. Cette exposition ira ensuite au Musée des Arts Modernes à New York. Autres expositions à Düsseldorf et Knokke-le-Zoute.

1962

Marc Chagall va à Jérusalem pour assister à l'inauguration de ses vitraux. Pose du vitrail à la première fenêtre abside nord de la cathédrale de Metz. Marc Chagall devient citoyen d'honneur de la ville de Vence. Expositions à Nice, Paris, Genève, Cannes, Le Locle, La Jolla (E.U.).

1963

Exposition rétrospective de ses oeuvres au Japon à Tokyo d'abord, au Musée National et à Kyoto aussi, au Musée National. Voyage aux Etats-Unis. Pose du deuxième vitrail à la cathédrale de Metz. Sur l'invitation du général de Gaulle,

André Malraux commande à Marc Chagall un nouveau plafond de l'Opéra de Paris. Pour la circonstance, il réalisa cette oeuvre magistrale sans détruire l'oeuvre de son prédécesseur qu'il recouvrira d'un volume protecteur afin que, bien que cachée, celle-ci existe encore.

1964

Il termine le plafond de l'Opéra de Paris. Inauguration du vitrail "La Paix" en mémoire de Dag Hammarckoeild, ancien secrétaire général des Nations Unies, au siège de celles-ci à New York. Marc Chagall ne cesse de travailler malgré son âge. Les expositions et les événements se multiplient. Nous ne citerons maintenant que les plus importants. Il est entré et installé dans son ère de création monumentale.

1965

Il est fait Docteur Honoris Causa de l'Université Notre-Dame (E.U.). Il commence les costumes et les décors pour la "Flûte enchantée" de Mozart destinés à l'Opéra Métropolitain de New York. Il exécute des travaux muraux à Tokyo et à Tel Aviv. Il est nommé officier de la Légion d'Honneur.

1966

Il quitte Vence pour s'installer à St-Paul de Vence (juste à côté). Il exécute huit vitraux destinés à la chapelle de Pocantico Hills à New York sur le thème des

"Prophètes". Il travaille aussi aux deux grandes décorations murales destinées à l'Opéra Métropolitain de New York: "Les sources de la Musique" et "Le triomphe de la Musique".

1967 (80 ans)

De nombreuses manifestations de toutes sortes vont saluer cet anniversaire tout particulier. Rétrospectives à Zürich et à Cologne. Inauguration du Métropolitain Opéra de New York et première représentation de la "Flûte enchantée" avec décors et costumes de Marc Chagall qui assiste à cette représentation. Exposition du Message Biblique au Musée du Louvre à Paris. Parution du "Cirque" texte avec 38 illustrations de Marc Chagall. Il dessine trois grandes tapisseries pour le parlement de Jérusalem. La fondation Maeght lui organise un hommage tout particulier à Saint-Paul de Vence. La presse commentera beaucoup ce 80ième anniversaire.

1968

Voyage à Washington. Il réalise une grande mosaïque (3 mètres sur 11) sur le thème d'"Ulysse" qui sera exposée à l'Université de droit et sciences économiques de Nice. Autres vitraux aussi pour la cathédrale de Metz.

1969

Pose de la première pierre du Musée national Message Biblique Marc Chagall à Nice. Il se rend à Jérusalem pour

l'inauguration du nouveau parlement. Cet ensemble comporte des mosaïques de sol, une mosaïque murale et trois grandes tapisseries. Puis un hommage lui est rendu au Grand Palais à Paris.

1970

Rétrospective de l'oeuvre gravée à la Bibliothèque Nationale de Paris. Inauguration des vitraux de l'église du Fraumünster de Zürich.

1971

Il se rend à Zürich. Exposition de soixante lithographies au Museum du Bildenden Kunste. Il exécute une grande mosaïque destinée au Musée national Message Biblique Marc Chagall de Nice.

1972

Commandée par la First National City Bank, Marc Chagall exécute une grande mosaïque destinée à la décoration d'une place à Chicago: "Les Quatre Saisons". Il entreprend d'illustrer l'Odyssée d'Homère pour les éditions F. Murlot. Il exécute les vitraux destinés à la salle de concert de "son" musée à Nice: "La Création du Monde". Une exposition à Budapest.

1973

Le peintre se rend, avec son épouse, invité par le Ministre de la Culture soviétique à Moscou et à Léninegrad où il retrouve, cinquante ans après son départ, deux de ses soeurs survivantes. Au cours de son voyage il refuse obstinément de se rendre à Vitebsk. Il inaugure une exposition "Chagall", organisée par le gouvernement soviétique, à la Galerie Tretrakof de Moscou. Sa visite fut très critiquée par les juifs d'Israël. André Malraux inaugure avec Marc Chagall le Musée national du Message Biblique à Nice.

1974

Il se rend à Chicago. La ville est pavoisée en son honneur. Inauguration de sa mosaïque. Exposition à la Galerie Nationale de Berlin Est. Inauguration des vitraux à la Cathédrales de Reims. Il exécute les gravures en couleurs accompagnant le livre "Celui qui dit les choses sans rien dire", poèmes de Louis Aragon.

1975

Il exécute plusieurs grandes toiles: "La chute d'Icare", "Don Quichotte", "Job", "Le retour de l'enfant prodige". Parution de "L'Odyssée" illustration de 82 lithographies originales. Marc Chagall travaille aussi à une autre illustration lithographique: "La tempête" de William Shakespeare.

1976

Exposition itinérante dans cinq villes du Japon. Inauguration d'une mosaïque à la chapelle Sainte-Roseline-aux-Arcs (Sud de la France près de Toulon). Le peintre exécute des gravures sur cuivre destinées à l'illustration de textes de son ami André Malraux qui meurt justement en cette année 1976.

1977 (90 ans)

Marc Chagall est nommé, le 1er janvier, Grand Croix de la Légion d'Honneur. Il voyage en Italie et en Israël où il est nommé citoyen d'honneur de la ville de Jérusalem. Inauguration au Louvre d'une exposition Chagall par le Président de la République.

1978

Autre voyage en Italie pour une exposition à Florence. Inaugurations à des vitraux de l'Eglise St-Etienne à Mayence et à la Cathédrale de Chicester (Angleterre). Il travaille à des gravures sur cuivre destinées à l'illustration des psaumes.

1979

Expositions à la Galerie Matisse à New York et à la Galerie Patrick Cramer (Psaumes de David) à Genève. Vitraux pour l'Art Institut à Chicago et (une deuxième série) à l'Eglise

St-Etienne de Mayence.

1980

Marc Chagall commence à ralentir ses différents travaux et voyages. Autre exposition à la Galerie Patrick Cramer de gravures et de monotypes. Exposition des "Psaumes de David" à Nice dans "son" musée.

1981

Concert d'inauguration du clavecin décoré par Marc Chagall au Musée National Message Biblique. Rétrospective de gravures à la Galerie Matignon de Paris. Exposition de peintures récentes à la Galerie Maeght de Zürich, et de lithographies à la Galerie Maeght à Paris. Troisième série de vitraux pour St-Etienne de Mayence.

1982

Il achève d'autres vitraux pour la Chapelle du Saillant en Correze. Expositions rétrospectives du Modern Museum de Stockholm et au Louisiana Museum de Humleback (Danemark), de livres illustrés à la Galerie Patrick Cramer de Genève. Exposition de peinture à New York à la Galerie Pierre Matisse.

1984

Exposition des "Oeuvres sur papier" de Marc Chagall au Musée National d'Art Moderne et rétrospective du Centre

Pompidou à Paris. Rétrospectives aussi à Nice, St-Paul de Vence, Rome, Bâle.

1985 (97 ans)

Depuis quelques temps déjà, bien que travaillant tous les jours, Marc Chagall devenu sourd, se déplace en chaise roulante. Sa vue est intacte. Le 28 mars, il quitte ce monde dans sa maison de St-Paul de Vence. Vers 19 h, il se sent mal. Il va pousser quelques cris et c'est tout. Il rend l'âme dans son atelier. Il est enterré dans le cimetière de son village un premier avril.

2. Chagall, sa vie

En regard du processus d'individuation, il serait difficile de porter un jugement sur la personnalité de Chagall et son développement. La première raison est qu'au sens strict, le processus d'individuation doit être vécu consciemment. Seul un travail constant centré sur la prise de conscience permet aux éléments de l'inconscient de se révéler et d'assurer, par là, l'élargissement de la personnalité. De plus, cet élargissement de la personnalité ne peut s'effectuer sans la participation active de l'individu, deuxième facteur essentiel.

Chagall était-il conscient que ce processus se déroulait

en lui et surtout sa vie personnelle montre-t-elle des signes d'une vie mature où le choix est vécu libérant, dans la mesure du possible, des possessions intérieures ou extérieures?

Virginia Haggard, l'une des femmes de Chagall, en parlant du danger qu'a rencontré Chagall en devenant célèbre, raconte que celui-ci dit un jour à Carlton Lake:

"- Si j'étais libre, je ne peindrais pas de tableaux à vendre, je n'exposerais pas dans des galeries où les gens peuvent acheter mes oeuvres pour de grosses sommes d'argent afin de décorer leurs appartements ou en guise d'investissement. Je passerais le restant de mes jours à peindre ma Bible." (Virginia Haggard, Ma vie avec Chagall, p. 136)

Nous avons vu que la Bible contenait la projection collective du processus d'individuation. En se consacrant à ce travail, comme il l'aurait souhaité peut-être, Chagall aurait-il été plus près de sa propre individuation? Il choisit de s'adapter au collectif et de répondre aux attentes de sa famille, de la société, incluant acheteurs, marchands de galerie et historiens de l'art. En cela il continuait cependant de vivre sa vocation d'artiste et de remplir son rôle pour l'humanité.

Du point de vue psychologique, nous pouvons dire que Chagall s'est consacré à la mise en forme des matériaux de l'inconscient. Dans ce travail, comme tout artiste, il se

retrouvait devant deux dangers, la sous-estimation qui provoque un sentiment d'infériorité ou l'opposé, la surestimation qui provoque l'inflation.

"La sous-estimation est un des plus grands obstacles dans le travail de la mise en forme des matériaux inconscients. C'est là que l'on voit comment la collectivité sous-évalue les produits individuels: rien n'est beau ni bon qui ne corresponde pas au schème collectif. L'art contemporain commence à cet égard à faire des tentatives compensatrices. Ce qui manque, ce n'est pas la reconnaissance collective du produit individuel mais la valorisation subjective de celui-ci, c'est-à-dire la compréhension de son sens et donc sa valeur pour le sujet. Le sentiment d'infériorité qui s'attache à ce que l'on produit soi-même ne constitue évidemment pas la règle générale; l'opposé n'est pas rare non plus c'est-à-dire une surestimation naïve et dénuée de critique allant nécessairement de pair avec le besoin d'être reconnu par la collectivité. Si le sentiment d'infériorité qui fait d'abord obstacle est surmonté, il peut facilement s'inverser en une surévaluation toute aussi grande. Inversement la surestimation originelle se transforme souvent en dénigrement sceptique. Ces jugements erronés tiennent à ce que l'individu ne possède ni autonomie ni conscience de soi, soit qu'il ne juge qu'en fonction de valeurs collectives, soit que, par suite d'une inflation du moi, il perde complètement sa capacité de juger." (C.G. Jung, L'âme et le Soi, p. 170-171)

Chagall, en regard de ce que Jung décrit dans ce texte, semblait vulnérable aux commentaires extérieurs.

"Marc se laissait trop aisément impressionner lorsque des gens investis d'une certaine autorité venaient bardés d'arguments, critiquer une oeuvre en pleine élaboration. J'ai vu des oeuvres s'en aller à vau-l'eau par suite de telles interventions. On croyait pouvoir prendre au filet comme un papillon le mystère fragile et impalpable des tableaux de

Marc, alors qu'il fallait l'observer en silence et à distance respectueuse pour ne point l'effrayer." (Virginia Haggard, Ma vie avec Chagall, p. 138)

Est-ce par manque d'autonomie ou parce que les valeurs collectives prenaient trop de place que cette influence était démesurée? Une autre raison pourrait être que Chagall se laissait impressionner par une forme de pensée qui était chez lui moins développée, alors que le sentiment, comme nous le montre l'importance donnée aux couleurs dans son oeuvre, représentait sa force? Chagall semble introverti. N'est-ce pas normal qu'à ce moment l'attrait de la vie extravertie, par un désir de participation au monde extérieur, l'inconnu, le rend vulnérable? Chez Picasso un extraverti, qui en imposa au monde entier, danger semble être venu de l'intérieur.

Une autre grande caractéristique de la personnalité de Chagall est son rapport avec la mère, le féminin. Même après avoir quitté sa famille où sa mère représentait une image positive, le féminin restera toujours pour lui une mère. Sa femme Bella, sa fille Ida même, et Vava, seront pour lui des mères. Mères qui donnent l'énergie, soignent, protègent, mais aussi qui contrôlent.

"Marc me disait que Bella était la première personne qui joua dans sa vie le rôle de critique permanent. Aucun tableau ne s'achevait sans que Bella l'eût décrété tel. Elle était le juge suprême. Lorsque leurs appréciations différaient, elle ne se laissait pas fléchir et Marc finissait en

général par se ranger à l'opinion de sa femme.

Lors d'une de ses visites à Vence, Ida critiqua une série d'oeuvres en cours. Obéissant, Marc fit le tour de l'atelier avec elle en portant des "corrections" à l'aide d'un pinceau trempé dans la térébenthine et le gris neutre." (Virginia Haggard, Ma vie avec Chagall, p. 139)

Faut-il être artiste pour connaître la vulnérabilité qui accompagne le moment de création? Heureusement, cet état s'atténue et l'artiste reprend possession de ses moyens. La force de Chagall est très évidente. Tout au cours de sa vie, les influences des courants de son temps, cubisme, fauvisme et autres, ne l'ont pas contaminé. Il était parmi les exceptions de son époque à faire un art qui n'était pas objectif. C'est l'intuition chez Chagall qui est à l'oeuvre ce qui le rapproche, en replaçant sa vie dans un contexte général, de tous ceux qui, dans d'autres domaines oeuvrent avec ce même mode de perception; 'où l'expression des mêmes contenus.

"Au cours d'une conversation à propos du Mort de 1908, Chagall déclare voir dans la psychanalyse le parallèle scientifique de ses premières oeuvres, comparable à la théorie de Chevreuil par rapport aux tableaux de Delacroix et des Impressionnistes; à cela près que le peintre à ce moment-là, n'avait pas le moindre intérêt pour Freud. "En ce qui me concerne, j'ai fort bien dormi sans Freud", a-t-il déclaré à J.J. Sureney dans une interview de 1944. Le parallélisme n'en est pas moins plausible: la psychanalyse et les premières oeuvres de Chagall témoignent en effet toutes deux pour l'histoire comparée de la vie de l'esprit, d'une irruption dans des régions de l'âme encore inexplorées irruption qui a pour conséquence la découverte d'une surprenante "logique" de l'irrationnel. Le parallélisme est plus frappant encore entre cette irrup-

tion de Chagall dans le domaine des archétypes et le chemin parcouru par C.G. Jung en direction de l'"inconscient collectif". La concordance temporelle est remarquable: dans l'hiver 1911/1912, Chagall travaille aux esquisses pour Dédié à ma fiancée, et en 1912 paraît le premier livre de Jung Wandlungen und Symbole der Libido, point de départ de la nouvelle psychologie. Dans le tableau comme dans le livre, les instincts humains, au lieu d'être tous ramenés à la sexualité et aux tendances individuelles, sont conçus comme des forces élémentaires dominant et fondant tout à la fois l'univers de l'individu. Inutile de dire que les deux hommes ne se connaissaient pas: il s'agit d'intuitions analogues au sein d'une même situation historique. Plus tard encore, d'autres parallèles pourront être établis entre l'attitude spirituelle qui conditionne la psychologie abyssale et celle qui se manifeste dans la peinture de Chagall. En particulier en ce qui concerne une volonté commune d'actualiser, à l'intérieur du monde psychique, ces réalités inconscientes qui peuvent aider l'homme moderne à retrouver un équilibre compromis par une évolution trop exclusivement rationnelle. (Franz Meyer, Marc Chagall, p. 136-137)

Il serait peut-être plus juste de se demander si Chagall a dans son oeuvre travaillé à une mise en forme, en rapport avec le processus d'individuation que de se demander s'il a lui-même vécu ce processus? En étant de la même époque que Jung, dont l'oeuvre principale est la mise à jour du processus d'individuation, Chagall ne pouvait que vivre les mêmes intuitions, cependant Jung en a travaillé le sens et Chagall la mise en forme esthétique. Le recul du temps manquait à Chagall afin qu'il connaisse l'existence de ce processus.

En tant qu'artiste Chagall se reconnaissait chargé d'une mission et c'est très jeune qu'il voulut être peintre.

"Un beau jour (il n'en existe pas d'autres) comme ma mère mettait le pain au four, je m'approchai d'elle qui tenait la pelle, et, la prenant par son coude enfariné, je lui dis: "maman... je voudrais être Peintre"."(Jacques Guérin, Marc Chagall, p. 196)

A juger de la détermination de Chagall, on ne peut douter de sa soumission devant cette impératif venant de l'inconscient. Virginia Haggard nous dit que

"Marc savait qu'une force souterraine oeuvrait en lui et remplissait ses tableaux de formes oniriques, mais il n'éprouvait pas la nécessité d'en élucider l'origine; et il lui déplaisait que d'autres se livrent à des interprétations abusives. Tout ce qui s'inscrivait sur la toile était chargé de sens, il ne l'ignorait nullement, mais son esprit conscient n'y percevait que des formes arbitraires, des éléments utiles à la construction de ses tableaux, issus à l'occasion de sources visibles ou de souvenirs. (Virginia Haggard, Ma vie avec Chagall, p. 135)

Chagall semble appartenir à cette catégorie d'artistes qui sont portés par un courant invisible qui les mène vers un but connu de lui seul. Si Chagall semble reconnaître la plupart du temps cette force qui le mène, à d'autres moments il s'identifie à cette force.

"Marc ne me parlait jamais de ses rêves. Il ne se les rappelait peut-être jamais consciemment; la ligne délimitant ses rêves nocturnes et ses rêves éveillés était trop imprécise en sorte qu'il ne les distinguait pas les uns des autres. Il me disait qu'il était un rêveur qui ne s'était jamais réveillé." (Virginia Haggard, Ma vie avec Chagall, p. 136)

Des paroles même de Chagall nous pouvons voir cette

alternance d'un même artiste, de la position introvertie à la position extravertie, alternance normale et qui nous empêche de classer Chagall, comme tout autre artiste, facilement dans l'une ou l'autre de ces catégories, même en tenant compte de son type psychologique si nous le pouvions.

"Certains m'ont reproché de mettre de la poésie dans mes tableaux. Il est vrai qu'il y a autre chose à exiger de l'art pictural. Mais que l'on me montre une seule grande oeuvre qui n'ait pas une part de poésie. Ce qui ne veut pas dire que je crois à l'inspiration, à l'explosion dictant une oeuvre. C'est toute ma vie qui s'identifie à mon travail et il me semble que je suis le même quand je dors. D'autres, par contre, s'étonnent que durant mes vacances l'été, je prenne plaisir à peindre des fleurs ou des paysages. Le besoin de classification les oblige à supposer que je suis tour à tour, réaliste ou poète. Homme, n'ai-je plus le droit de fixer l'endroit où j'ai vécu quelques temps? Je ne peux en aucune façon accepter d'être compromis dans aucun système, dans un ordre quelconque. Et j'ai souvent rêvé de ce beau jour où je pourrais m'isoler complètement comme jadis les moines dans leurs couvents." (Jacques Guérin, Marc Chagall, p. 210)

Au-delà même de ce que pense l'artiste, nous l'avons vu, l'oeuvre de celui-ci est au-dessus de lui, il n'en est que l'instrument. C'est seulement en analysant son oeuvre qu'il sera possible d'en évaluer la valeur.

3. Chagall, son oeuvre

Le texte de Malraux, comme bien d'autres poètes historiens, critiques, nous parle de l'oeuvre de Chagall, mais avec une telle justesse qu'il lui redonne bien l'importance qu'elle occupa réellement en son temps.

"Sur quel maître de notre temps s'est-on mépris davantage? D'abord parce qu'en ces années où l'on récuse si violemment les sujets, il n'est pas tout à fait séparable des siens. Peu importe qu'il soit le plus grand imagier de ce siècle, car le siècle n'aime pas les imagiers. Parlons donc de cette imagerie puisque l'oeuvre de Chagall est ivre d'images. Il illustre la Bible. Tout ce qu'il figure appartient de près ou de loin à une Bible populaire qu'il invente. Affectueusement. Mais le boeuf et l'âne, présents à travers plusieurs siècles de peinture chrétienne, ne sont pas dans l'Evangile. Chagall est le premier peintre qui ose inventer des prophètes apocryphes nés d'une poétique apocryphe de l'Ancien Testament. Comme les génies, d'Assise ont su que l'âne prierait en croisant les oreilles et le boeuf en croisant les cornes. Chagall invente un peuple innocent de l'Ecriture: rabbins sur terre, fiancés dans le ciel et quelques pendules errantes... monde d'enfance? Le boeuf et l'âne n'auraient pas traversé les siècles s'ils n'avaient appartenu qu'à l'enfance, et les figures de Chagall n'atteindraient pas tout l'Occident si elles n'appartenaient qu'à l'émerveillement. Que cet émerveillement ingénu ne nous égare pas: un tel art ne se définit pas par le fantastique mais par la peinture. Par une peinture fondamentalement créatrice de poésie.

Bien que Chagall soit un poète (comme Jérôme Bosch, Piero di Cosima et bien d'autres), il est d'abord un des coloristes capitaux de notre temps." (Charles Sorlier, Chagall, le Patron, p. 119)

Nous avons vu que l'oeuvre d'art ne doit pas prendre sa source dans l'inconscient personnel de l'artiste, au risque d'être le reflet de symptômes, mais bien provenir "de cette sphère mythologique inconsciente dont les images primitives sont la propriété commune de l'humanité" (Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 375). L'oeuvre de Chagall, comme l'écrit Malraux a cette universalité qui lui permet de rejoindre

l'homme à travers le temps et l'espace.

"Un rayonnement les habite (les oeuvres de Chagall), une existence propre inexplicable. Un artiste crée un monde où la vie recommence à nouveau. Si l'on y croit implicitement, on est tellement transporté que ce monde semble être le seul véritable. Les tableaux, ces nouveaux êtres vivants, sont propulsés dans le monde réel encore chauds du feu de la création et alors commence pour eux une vie autonome faite de changement et d'évolution. Des courants les emportent et leurs relations aux autres créations, aux autres époques fluctuent constamment. Ils subissent des transformations dynamiques dans l'esprit des hommes et suivent les mystérieux détours de l'histoire." (Virginia Haggard, Ma vie avec Chagall, p. 136)

Art objectif, art non-objectif, il est facile de voir que l'oeuvre de Chagall relève d'un art non-objectif. La réalité qu'il décrit n'a pas sa source dans la réalité visible et reconnaissable, mais bien dans cette autre réalité intérieure, d'une apparence différente de celle que nous connaissons. Si Chagall s'est si féroceement défendu de faire un art poétique, un art onirique, c'est qu'il croyait à cette réalité intérieure qu'il expérimentait autant qu'à la réalité extérieure.

"Il ne s'agissait pour moi que de résoudre un problème plastique: construire une arabesque en forme de personnage avec des moyens réels, construire une autre réalité: un signe de personnage, un signe d'architecture. Tant pis si pendant cinquante ans les critiques ont cherché des explications plus séduisantes et plus limitées. Ma réalité est ailleurs. (...) De même je pars d'un choc initial concret et spirituel, d'une chose précise et je vais vers quelque chose de plus abstrait." (Jacques Guérin, Marc Chagall, pp. 86-264)

Dans l'époque rationnaliste où il vivait, seul ce qui pouvait être expliqué, vérifié, avait le droit d'exister. La science et les rêves ne faisaient pas encore bon ménage.

Il en était de même pour tout ce qui relevait de l'irrationnel. Cependant Chagall reconnaissait que son oeuvre était imprégnée de mystique; comme ces peintres dont les préoccupations sont au-delà des problèmes de la forme ou d'une distinction entre le concret et l'abstrait, entre le figuratif ou non-figuratif, et qui recherchaient le "centre de la vie et des choses, leur arrière plan immuable et une certitude intérieure." (Aniela Jaffé dans C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 262). Chagall a dit:

"C'est à tort que certains ont peur du mot "mystique" qu'ils lui donnaient une couleur trop religieusement orthodoxe. Il faut arracher à ce terme son extérieur désuet, moisi; il faut le prendre dans sa forme pure, haute, intacte. Mystique! ... combien de fois m'a-t-on jeté ce mot à la figure comme autrefois on me reprochait d'être "littéraire"! Mais sans mystique, existerait-il au monde un seul grand tableau, un seul grand poème, ou même un seul grand mouvement social. Chaque organisme - individuel ou social - privé de la force de la mystique, du sentiment de la raison, ne se fanne-t-il pas, ne meurt-il pas? Avec douleur je me répondais à moi-même: on a tort de s'acharner sur la mystique." (Jacques Guérin, Marc Chagall, p. 15)

John Perry, dans sa recherche de compréhension de l'expérience mystique cite Evelyn Underhill en ses termes:

"Le véritable mysticisme est actif et pratique, et non pas passif et théorique; ses buts sont entières-

ment transcendants et le coeur est dirigé vers l'Immuable; cet Immuable n'est pas seulement la réalité ultime mais un objet d'amour vivant et personnel." (John W. Perry, Le voyage symbolique, p. 113)

C'est la peinture de Chagall qui fut l'objet de transmission de l'énergie nouvelle acquise par celui-ci, le poussant à produire à un rythme incessant. Underhill dit encore:

"contrairement à ce que l'on pourrait croire, le mystique est un pionnier de l'humanité, une personne douée d'intuition et entièrement pratique; c'est un artiste, un découvreur, un réformateur religieux ou social, un héros national, un "grand" parmi les saints." (John W. Perry, Le voyage symbolique, p. 121)

Il ajoute l'idée d'une expérience semblable au mariage profane mais à un niveau spirituel. Or ne retrouvons-nous pas dans la peinture de Chagall, nombre de mariées dont l'un des sens pourrait bien avoir une relation avec le mysticisme de Chagall! De plus Chagall semble avoir évité le danger du mysticisme, celui de vouloir faire des adeptes. Il ne fonda aucune école ni aucun courant. Bien que si près de l'inconscient, il ne devint pas psychotique, son activité créatrice le protégea.

C'est justement la force de Chagall, celle d'avoir été capable de garder toujours un pied dans le conscient et un autre dans l'inconscient qu lui donna un rapport juste avec l'inconscient. Plus explicitement, ce rapport juste avec

l'inconscient se traduit dans des oeuvres qui peuvent être symboliques. En effet, elles sont dans cette zone où l'objet réel n'est pas exclu ni perçu comme seule réalité. Il peut prendre alors une signification nouvelle ou élargie.

"Poétique mais sans poétisation, mystique mais sans mysticisme. La figuration est tuée par des éléments qui n'ont pas de caractère réaliste: la palette pourrait aussi bien être un élément du ciel détaché, les ailes sont du ciel ou du feu. Il faut qu'une chose soit allusive à d'autres pour qu'elle acquière sa véritable identité." (Jacques Guérin, Marc Chagall, P. 92)

C'est bien là la définition du symbole: objet, plante, animal, personne, investis d'une fonction qui dépasse sa nature. L'importance de retrouver les symboles dans l'oeuvre de Chagall c'est qu'à ce moment, son oeuvre est porteuse de contenus nouveaux qui viennent enrichir la conscience du monde. En dehors de la compréhension de ces symboles, leur contemplation éveille "un sentiment muet mais riche de suggestions" d'une très grande valeur.

"Chagall s'est souvent expliqué sur ce tableau "historique" (le mort) le premier où il affirme sa conception spirituelle et plastique de l'oeuvre d'art. L'analyse révèle toute sa démarche personnelle à la recherche de ses thèmes, de son espace, de sa composition.

Chagall à Vitebsk, de la fenêtre de l'épicerie de son élève Galochine, considérait la rue et s'interrogeait: "Comment peindre une rue, avec des formes psychiques mais sans littérature, construire une rue, une rue noire comme un mort mais sans symbolisme". Le mort exposé selon la tradition russe,

il l'avait aperçu à travers le soupirail d'une cave. Il le situe en plein air. Un mort est une vision familière, tragique certes, mais logique. Il faut tuer la logique tuer la tragédie. Pour cela Chagall pose un musicien à cheval sur le toit: contrastes. Un homme qui balaie la rue avec insouciance, autre contraste. Ainsi la crainte ou la peur qu'inspire le mort est tuée par le violoneux et par le balayeur. Ces trois figures forment un triangle. Il faut relancer la composition avec la femme qui se sauve... Ce contrebalancement est poursuivi par l'homme qui s'enfuit et les pots de fleurs qui tombent. "Quand j'ai vu cela, dit Chagall, j'eus le sentiment d'avoir fait une autre rue involontairement soi-disant." Supprimer le réalisme formel et le construire par des moyens psychiques formels nouveaux, c'était le départ de l'aventure de Chagall, la libération, la sortie vers l'irréel." (Jacques Guérin, Marc Chagall, p. 128, tableau Le mort, 1908)

Après avoir placé l'oeuvre de Chagall comme symbolique, prenant sa source hors de l'inconscient personnel, dans "cette sphère de mythologie inconsciente dont les images primitives sont la propriété commune de l'humanité." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 375), nous en sommes rendus à chercher, à connaître "à quelle image primitive de l'inconscient collectif on peut ramener l'image développée dans l'oeuvre d'art?" (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 375) Comme Jung l'exprimait au sujet de la fonction transcendante en disant: "Je dois me contenter ici d'exposer les formes et les possibilités extérieures de la fonction transcendante. Plus importante serait la tâche d'en décrire le contenu" (C.G. Jung, L'âme et la vie, p. 176), il en est de même pour moi face à l'oeuvre de Chagall. Sans le vouloir vraiment, cette recherche s'avère plus formelle que je l'aurais souhaité.

Cependant, il ne pouvait en être autrement dans un premier temps.

On ne peut réduire l'oeuvre de Chagall en donnant les thèmes sur lesquels il aurait travaillé. C'est chaque tableau que l'on devrait d'abord prendre et analyser séparément.

"Quand on cherche à définir l'essence de l'art de Chagall, on se réfère volontier à ses liens avec le monde russe et avec le judaïsme. On évoque en particulier son héritage influençant par conséquent certains aspects de son art. Néanmoins, Russie et judaïsme déterminent cette oeuvre ni plus ni moins que l'Espagne et la Méditerranée n'ont déterminé l'oeuvre de Picasso. Il s'agit, dans l'un et l'autre cas, des éléments de base d'une activité créatrice, mais non de son essence. L'oeuvre de Chagall ne parle pas spécialement aux Juifs, elle concerne tous les hommes; elle ne transmet pas un message particulier, mais un tout, une façon de vivre. Une fois les données de base éclaircies, l'historien d'art doit se référer à ces totalités et c'est ainsi qu'il devra déterminer l'essence de l'art de Chagall considéré en soi et dans le cadre de l'art contemporain." (Franz Meyer, Marc Chagall, p. 597)

Il est évident que l'on ne peut voir l'oeuvre de Chagall sans y déceler la place importante du féminin. "Puer"?, fils?, Chagall dans sa vie consciente était sous le regard d'une mère, d'une femme, d'une fille et il est naturel de retrouver dans l'inconscient les positions compensatrices et complémentaires, l'âme, l'anima et tous les modes de relation. Michele Murata, analyste jungienne pratiquant à Toronto, donna à Montréal une conférence en ce sens sur Chagall. Marc Cha-

gall, Archetypal images in his painting.

"According to Jung, the secret of effective art lies in successfully transmuting one's personal destiny into that of mankind. This presentation will focus on the role of the feminine in the personal, religious and artistic life of Marc Chagall. The emphasis will be on the redemptive nature of the archetypal images in his paintings, particularly his "Song of Songs", which can be seen as a reaction to the one-sided, patriarchal dominance in Judeo-Christian culture, as a redemption of the feminine principle the soul in exile."

Dans ce texte de présentation de la C.G. Jung Society of Montreal, nous retrouvons une bonne description de l'importance des images créées par Chagall pour une meilleure connaissance du féminin. Une autre source de recherche pourrait être en rapport avec les animaux que nous retrouvons dans son oeuvre et les instincts en confrontation avec les forces spirituelles. Jung parle souvent de l'inconscient comme étant philosophico-religieux. L'oeuvre de Chagall décrit plus l'âme religieuse qu'une religion particulière. Son oeuvre devient donc intéressante dans le sens d'une universalité religieuse contenant des solutions plus acceptables par plusieurs confessionnalités. De tels points de vue demandent pour être affirmés avec justesse, une recherche en eux-mêmes. Ce qui semble assuré c'est l'apport de Chagall pour l'union du conscient et de l'inconscient dans une oeuvre symbolique.

Ce qui semblait assuré pour Chagall face à son oeuvre c'est lui-même qui le dit en ces mots:

"On s'est beaucoup moqué de ma peinture, surtout de mes tableaux aux têtes retournées. Ces reproches qu'on m'adressait ne visaient pas la traduction que je donnais aux formes. Toutes sortes de déterminations barbares n'ont-elles pas mis à la mode de déformation, l'interprétation plastique! Je n'ai rien fait pour éviter ces reproches. Bien au contraire, je souriais, tristement sans doute, de la mesquinerie de mes juges. Mais j'avais quand même donné un sens à ma vie. Autour de moi, d'ailleurs, des impressionnistes aux cubistes, tous les peintres me semblaient trop "réalistes" si j'ose m'exprimer ainsi. A leur rencontre ce qui m'a toujours le plus tenté, c'est le côté invisible, soi-disant illogique de la forme et de l'esprit sans lequel la réalité extérieure pour moi n'est pas complète. Ceci ne signifie pas que je fasse appel au fantastique. L'art consciemment volontairement fantastique m'est étranger." (Jacques Guérin, Marc Chagall, p. 296)

Le 26 mars 1985, Marc Chagall exécuta la mise en place de son avant-dernière lithographie. Son sujet? "L'arrivée en vue de la terre promise."

Le 28 mars, dans son atelier, très calme, l'artiste exécute une petite lithographie. C'est, nous dit Charles Sorlier, "le dernier dessin de son existence". L'artiste est devant son chevalet "Un oiseau lui sort de la tête et prend son envol", la main gauche ne tient plus la palette.

Le 29 mars Marc Chagall rend son âme à Dieu.

Les reproductions qui suivent parlent d'elles-mêmes. En effet si c'est dans sa toile Le Mort (1908) que le passage de l'art objectif à l'art non-objectif s'effectua chez Chagall, une progression dans le temps assura ce changement. Nous pouvons également voir, l'alternance dont parlait Jung entre l'art objectif et l'art non-objectif qui fait partie du développement de l'oeuvre d'un artiste. Ces oeuvres non-objectives nous permettent une compréhension symbolique de ces images puisque Chagall demeura dans la zone où l'image, bien que représentant encore le réel objectif, dit quelque chose de nouveau puisqu'elle ne représente pas uniquement ce réel d'une façon fidèle, mais ajoute une dimension venant du monde non-objectif exprimant une réalité intérieure.

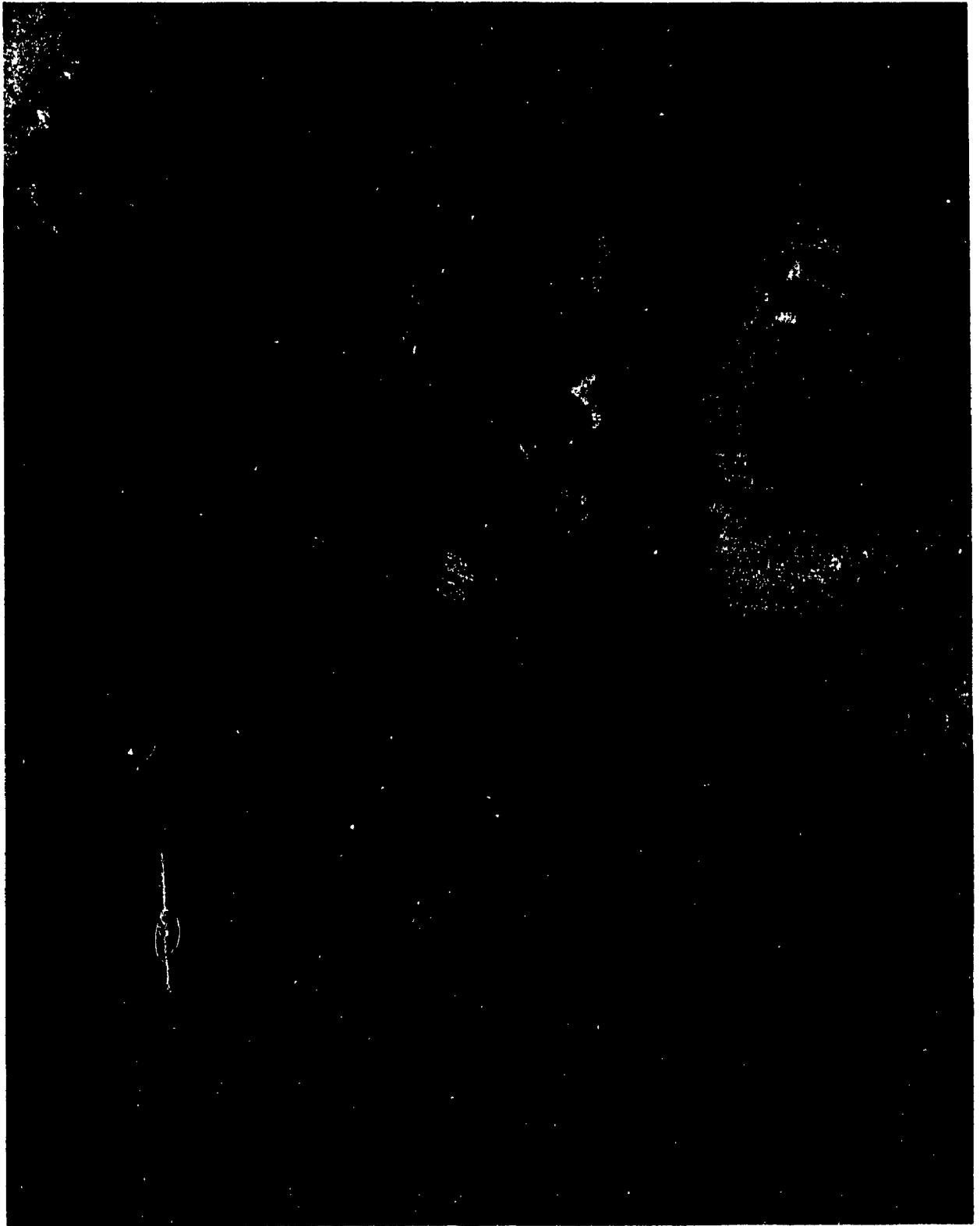
Ces reproductions sont extraites du livre Marc Chagall 1887-1985, Le peintre poète, de Ingo-F. Walther/Rainer Metzger aux Editions Bénédict Tashen, 1988, Cologne. Les illustrations sont de COSMOPRESS, 1987, Genève.



Marc Chagall

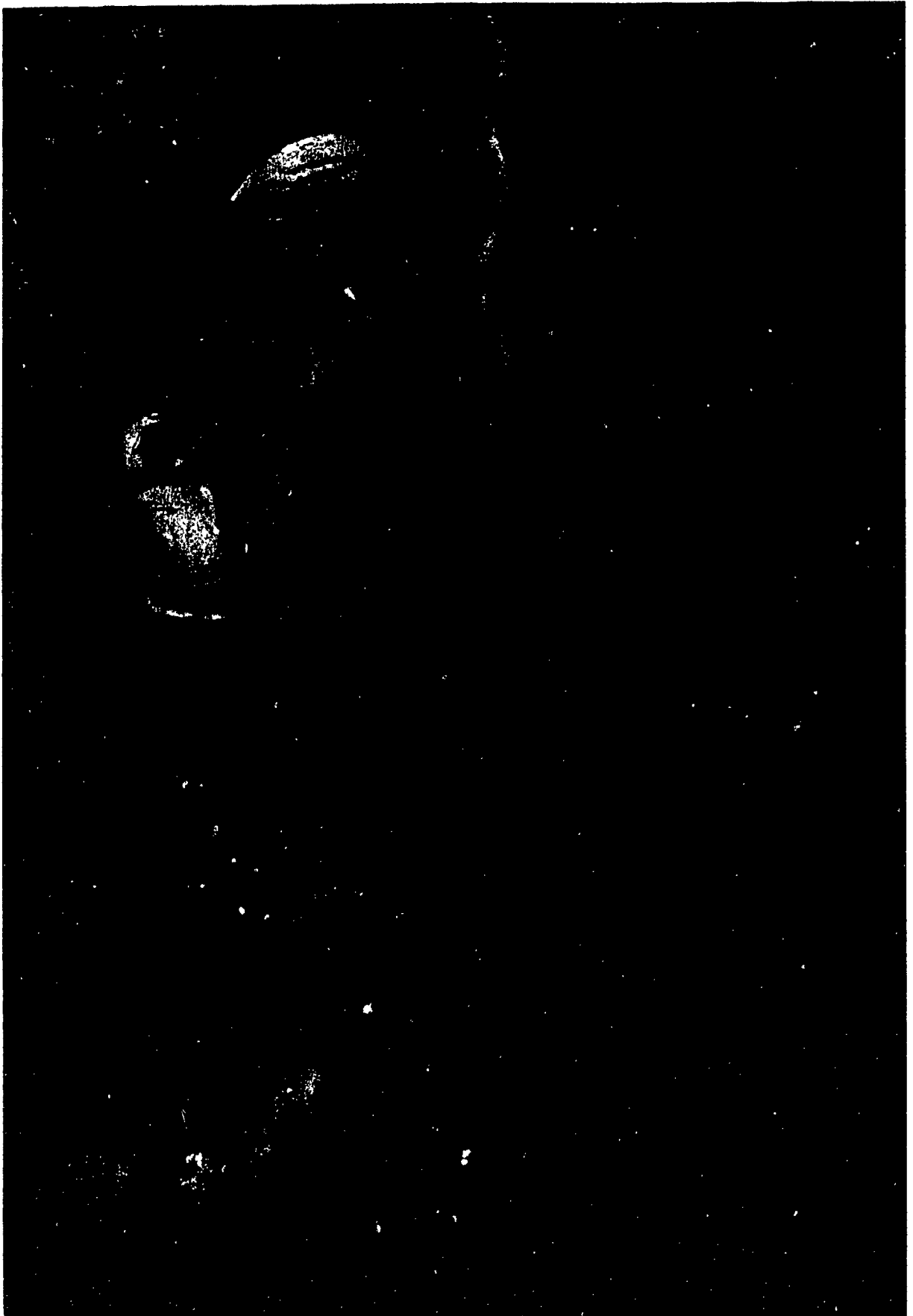










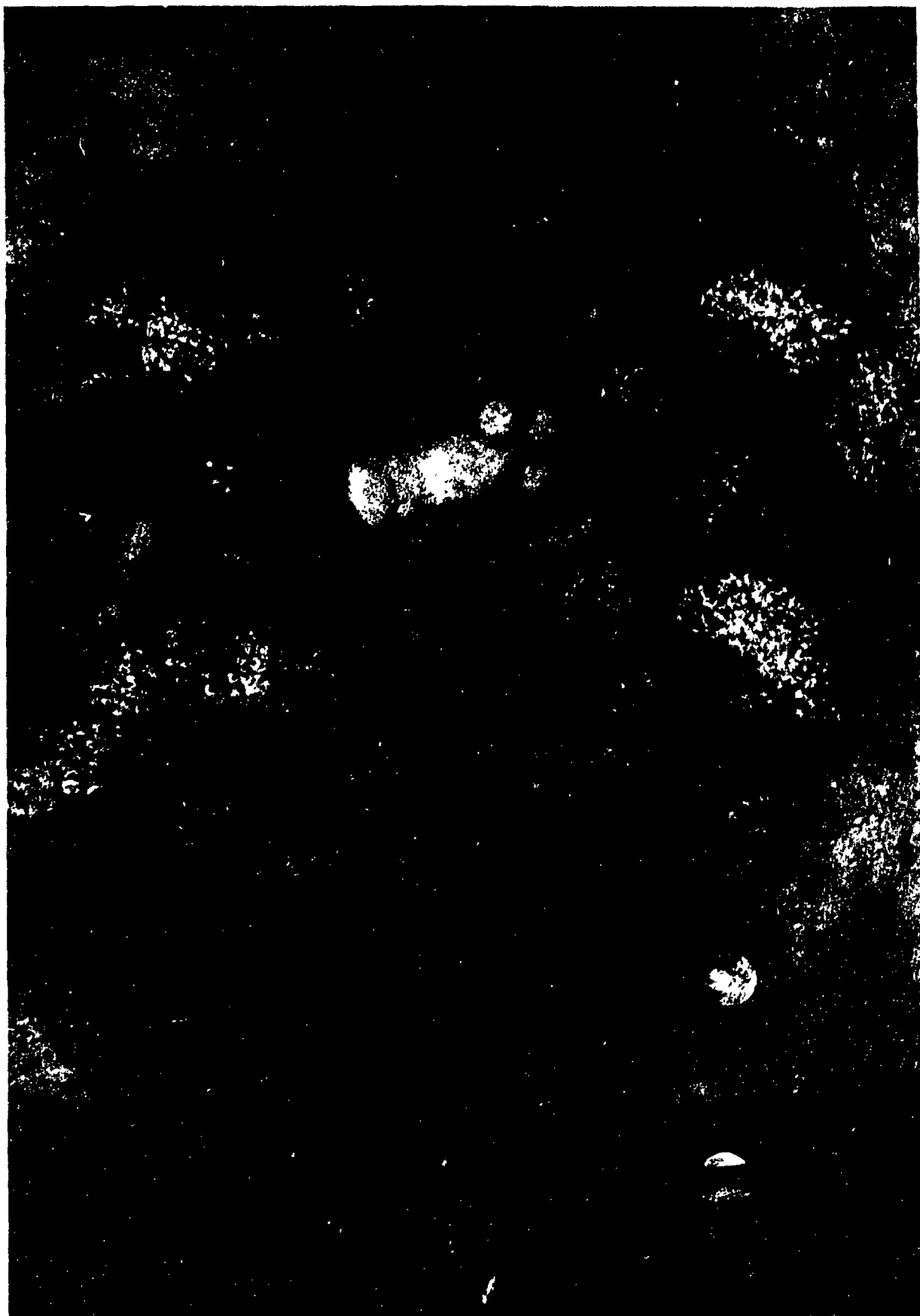






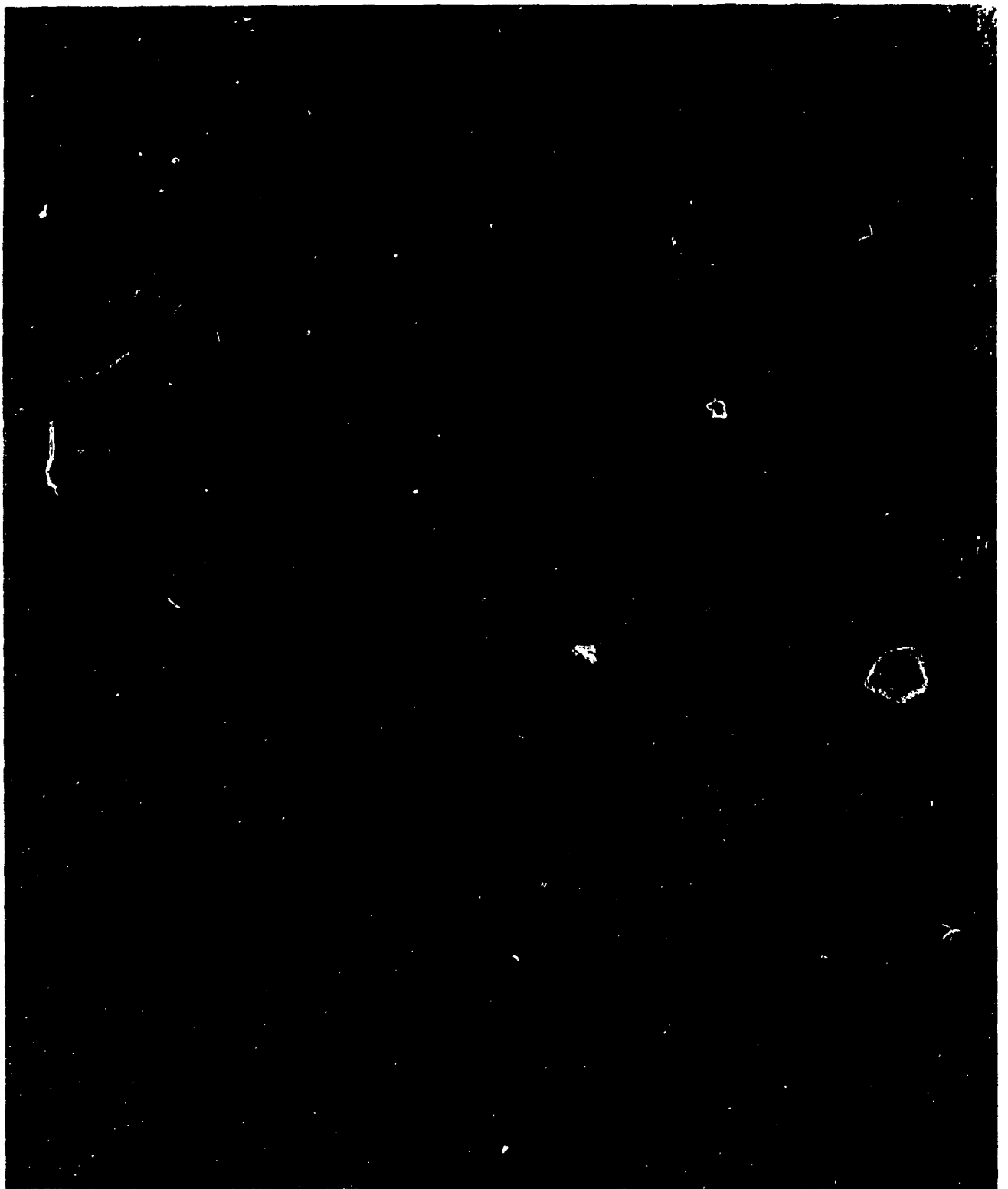


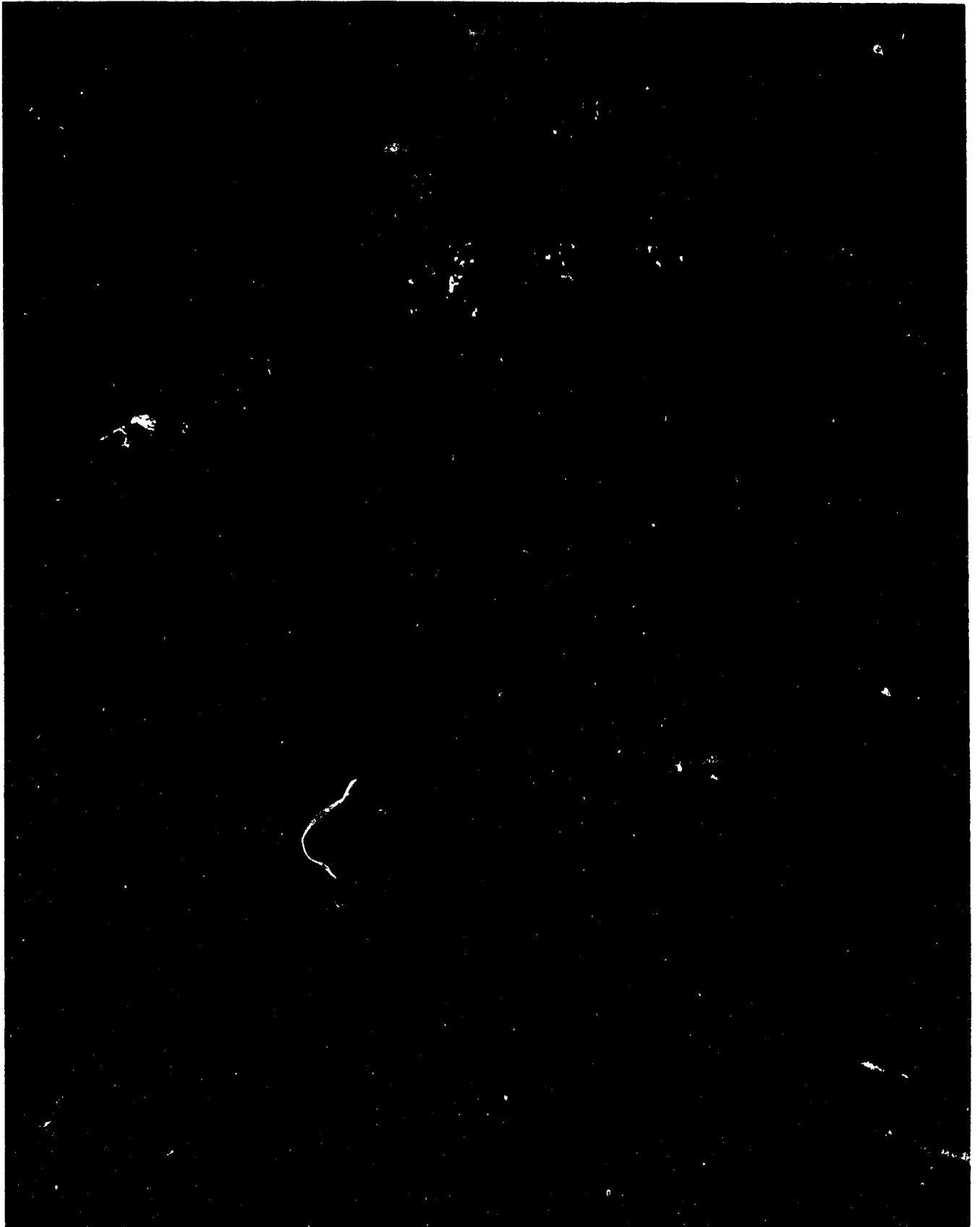












CHAPITRE IV

LES IMPLICATIONS POUR L'ART-THERAPIE

Si je croyais nécessaire de séparer d'abord l'art et la psychologie afin de pouvoir ensuite les réunir en l'art-thérapie, je ne pouvais prévoir que cette recherche me mènerait aussi loin, jusqu'aux racines de l'homme, de son développement, de son expression.

Passer de l'individuel au collectif, du conscient à l'inconscient, de l'art à la psychologie, tout ceci non seulement intellectuellement mais en étant aussi invitée à "le" vivre intimement, voici un cheminement long mais inévitable.

L'art et la psychologie sont deux mondes qui peuvent satisfaire chacun le sens d'une vie. Est-il possible d'être placé devant la nécessité de vivre les deux? Parlerons-nous en cette circonstance d'un peintre individué, rare nous dit Jung mais souhaitable, dont la personnalité et l'oeuvre se seraient développées d'une manière équilibrée, intense et de façon harmonieuse? Parlerons-nous d'un thérapeute (individué?) doublé d'un peintre ayant l'énergie de vivre à la fois la transformation de la personnalité et la création d'oeuvre? Peut-on imaginer aussi deux dons, deux formations pour répondre à une vocation d'art-thérapeute? Ou existe-t-il un don, une formation et un itinéraire de vie menant à ce choix et à sa réalisation? L'art-thérapie en fin de compte, serait-elle

une nouvelle entité?

Avant d'approcher ces grandes réponses nous explorerons, dans un premier temps ces questions en mettant en présence les notions de base de la nature des images du processus d'individuation et de la nature des images de l'oeuvre d'art, puis de celles des personnalités du thérapeute et du peintre.

1. L'individuation, nature de ses images

Le processus d'individuation a pour but le Soi, c'est-à-dire l'intégralité, la totalité du développement d'une personnalité. La fonction transcendante est cette fonction qui permet à la dynamique archétypique une confrontation dialectique avec la dynamique du conscient, ses formes, ses normes, ses valeurs, ses stéréotypes, ses rigidités. Lorsque cette fonction est en scène d'une façon locale chez un individu, c'est le processus d'individuation que nous observons.

"La fonction transcendante ne se déroule pas au hasard, mais amène la révélation des noyaux humains essentiels cachés au coeur du sujet. Elle est tout d'abord un simple détour naturel qui, à l'occasion, peut se dérouler à l'insu et sans la coopération du sujet, et qui même peut s'imposer à lui tyranniquement, en dépit de ses résistances. Le sens et le but de ce processus sont de réaliser, dans son intégralité, avec tous ses aspects, la personnalité originellement préfigurée dans le germe embryonnaire. Ce dont il s'agit, c'est d'établir et d'épanouir la totalité potentielle originelle. Les symboles que l'inconscient utilise pour cela sont les mêmes que ceux que l'humanité utilisa depuis toujours pour exprimer la totalité, la complétude et la perfection. Dans la règle ce sont des sym-

boles en forme de cercles et de carrés." (C.G. Jung, Psychologie de l'inconscient, pages 195-196)

Le processus d'individuation est un long cheminement différent pour chaque individu. Il est donc impossible de prévoir tous les archétypes qui s'y dérouleront car si certains se retrouvent d'une façon régulière, tels ceux de l'ombre, de la bête, de l'anima, de l'animus, de la mère, du père, de l'enfant, du vieux sage, etc., d'autres enfin n'apparaîtront que parce qu'un individu vit une situation précise, personnelle. Les archétypes prennent souvent la forme d'images de personnes, d'animaux également "d'images de processus" telles la mort, la naissance, la création, le passage d'un stade de la vie à un autre, enfin d'un rôle social à un autre. Seuls les rêves et les phantasmes peuvent révéler le contenu de l'inconscient.

"Le "vêtement" de ces archétypes, de même que le moment de leur apparition, sont toujours caractéristiques à un haut degré de l'état du conscient spécifique propre à l'individu. Par rapport à cet état, il possède un poids spécial et une efficacité accrue. Le "vêtement" c'est-à-dire le mode d'apparition peut tirer sa matière de toutes choses, que le symbole correspondant apparaisse comme positif ou négatif, comme attrayant ou repoussant, cela dépend toujours d'une situation et de conditions individuelles. Quelque forme toutefois qu'il puisse prendre, il conserve toujours la propriété du "fascinosum". (Jolande Jacobi dans F. Alguié et autres, Polarité du Symbole, Etudes carmélitaines, p. 197)

Nous devons comprendre que les archétypes du processus

d'individuation, vécus chez une personne précise et ayant un temps et un espace donnés, peuvent être perçus par le conscient sous une forme ou une autre. A ce moment nous parlerons de symboles et non plus d'archétypes. Il faudrait distinguer deux moments d'un même archétype. L'archétype "per se", nous dit Jolande Jacobi, inaccessible, non perceptible, pure donnée structurelle, possibilité virtuelle et appartenant au domaine psychoïde de la psychée, doit être distingué de l'archétype qui, déjà devenu perceptible, a émergé dans le champ du conscient comme image archétypique qui mérite, dans la plupart des cas, le nom de "symbole".

Les archétypes du processus d'individuation en tant qu'archétype partagent la nature générale de celui-ci. L'image de l'archétype ou image primordiale n'a, avec la perception des objets externes, qu'un rapport indirect. Elle résulte d'une activité imaginative de l'inconscient qui se manifeste à la conscience sous forme d'images internes ne prenant jamais la place de la réalité externe, sauf dans des cas pathologiques ou lors d'une manifestation archaïque.

Bien que l'image interne n'a aucune valeur dans l'ordre de la réalité externe, elle a une importance psychologique dans l'ordre des valeurs internes. Elle est composée, dit Jung, "des matériaux les plus hétérogènes et d'origine infiniment diverse; mais ce n'est pas un simple agglomérat:

c'est un produit qui a en soi une unité avec son sens particulier." (C.G. Jung, Types psychologiques, p. 433) Elle est une expression concentrée de la situation psychique résultant de l'état de la conscience autant que de la créativité propre de l'inconscient.

L'image primordiale est différente de l'image personnelle. L'image personnelle exprime des contenus personnels inconscients. Elle est conditionnée par une situation personnelle du conscient sans aucune caractéristique archaïque ni aucune signification collective.

"J'appelle primordiale toute image de caractère archaïque autrement dit, qui présente une concordance remarquable avec des motifs mythologiques connus. Elle exprime alors, d'abord et surtout, des matériaux collectifs inconscients, en même temps qu'elle indique que la conscience dans son état momentané est moins personnelle que soumise à une influence collective." (C.G. Jung, Types psychologiques, p. 433)

Cette forme mythologique permet une expression active, sans cesse renouvelée, qui rappelle une expérience psychique renouvelée sans cesse et qui, parce que vivante, prendra une forme appropriée à la circonstance particulière. L'archétype ou

"L'image primordiale est donc une expression d'ensemble du processus vital: elle prête aux perceptions sensorielles et aux perceptions internes de l'esprit, encore incohérentes et chaotiques, un sens qui les ordonne et les relie entre elles; elle libère par là l'énergie psychique liée à la percep-

tion brute et incomprise. D'autre part, elle relie l'énergie déclenchée par la perception du stimulus à un sens déterminé qui dirige l'action dans la voie qui correspond à ce sens; enfin, elle libère l'énergie accumulée et non utilisée en orientant l'esprit vers la nature et en donnant une forme spirituelle à l'instinct naturel." (C.G. Jung, Types psychologiques, p. 435)

L'archétype, ou image primordiale, est moins clair que l'idée mais jouit de la propriété d'être vivant. "C'est un organisme qui vit de sa vie propre, doué d'une "force génératrice", organisation héritée de l'énergie psychique" dit Jung. Il assure, par son déroulement régulier, l'écoulement de la vie permettant sa continuité. L'image primordiale

"est donc le pendant nécessaire de l'instinct, activité dirigée vers un but d'ordre téléologique, mais qui suppose aussi l'appréhension sensée et conforme au but de la situation de chaque instant. Cette appréhension de la situation donnée est garantie par l'image primordiale toujours présente à priori. C'est une formule d'utilité, pratique, sans laquelle il serait impossible de saisir de nouveaux faits." (C.G. Jung, Types psychologiques, p. 437-438)

Comme il est impossible de connaître directement un archétype, et il en est de même pour tous les archétypes qui font partie du chemin de l'individuation, c'est par des symboles qui "comme une frange multicolore" marqueront "telles des pierres millénaires" les étapes de ce processus écrit si poétiquement Jolande Jacobi. Celle-ci décrit, d'une façon bien intéressante et accessible ces étapes du cours de l'activité archétypique.

- "1. L'archétype, sous son aspect de donnée structurale, habite le domaine psychoïde, l'inconscient collectif, comme un "élément-noyau" invisible et comme un "porteur de signification potentiel".
2. Il reçoit d'une constellation appropriée - qui peut être déterminée par des facteurs individuels ou collectifs - une énergie supplémentaire. Sa charge s'accroît et son activité énergétique commence. La constellation individuelle résulte d'un certain état de conscience de l'individu, la constellation collective, d'un certain état de conscience de groupe.
3. La charge de l'archétype exerce sur le conscient une influence semblable à celle d'une force d'attraction magnétique. Toutefois, au début, le conscient ne désarme pas ce qui le marque de son activité. La charge devient sensible, en premier lieu pour la forme d'une activité émotionnelle indéterminée, qui peut s'amplifier jusqu'à déclencher dans l'âme des mouvements violents.
4. Attirée par la charge, la lumière du conscient vient frapper l'archétype. Celui-ci pénètre dans l'espace psychique proprement dit. Il est perçu.
5. Lorsque l'archétype "per se" est "touché" par le conscient, il peut se manifester, soit sur le plan "inférieur", biologique, et revêtir une forme, celle d'une "expression instinctuelle" ou d'un dynamisme de l'instinct", par exemple, soit sur le plan "supérieur", spirituel, comme une image ou une idée. Dans ce dernier cas, il s'y associe une matière première d'images et une configuration signifiante; ainsi prend naissance le symbole. Le "vêtement-symbole", dans lequel l'archétype est rendu perceptible, varie et évolue avec les circonstances extérieures et intérieures du monde dans lesquelles se trouvent l'homme et son époque. Le contact avec le conscient d'un groupe d'êtres et de sa problématique engendre les symboles collectifs (un mythologème, par exemple), le contact avec un conscient individuel et ses problèmes, les symboles individuels (par exemple, l'image d'une sorcière dont certains traits sont ceux de la propre mère de l'individu)." (Jolande Jacobi dans F. Alguié et autres, Polarité du Symbole, Etudes carmélitaines., p. 201-202)

Après avoir exploré plus à fond les notions permettant une meilleure compréhension du symbole, nous reviendrons sur ce résumé de Jolande Jacobi, afin de le compléter.

Pour faire suite aux explications de l'archétype, nous allons aborder maintenant deux types de symboles: les symboles culturels et les symboles naturels. Les symboles culturels sont ceux que l'on utilise afin d'exprimer des vérités éternelles que l'on retrouve encore par exemple dans les religions. Ils sont des images collectives acceptées par les sociétés civilisées après avoir au cours des ans, subi des transformations et des développements plus ou moins conscients. Ces symboles culturels gardent pour plusieurs leur caractère numineux, et ne pas en tenir compte serait dangereux car ils sont devenus des éléments de structure mentale importants.

"On ne peut les arracher sans perte grave. Là où ils sont refoulés ou négligés, leur énergie spécifique disparaît dans l'inconscient avec des conséquences incalculables. Car l'énergie psychique qui semblait avoir été ainsi perdue sert en fait à réveiller ou intensifier ce qui domine dans l'inconscient des tendances qui n'avaient peut-être jusqu'ici jamais eu de possibilités de s'exprimer ou du moins, n'auraient jamais été autorisées à mener une existence non inhibée, dans notre conscience. Ces tendances forment pour notre esprit conscient une "ombre" toujours présente, et virtuellement destructrice. Même des tendances qui peuvent en certaines circonstances, avoir une influence bénéfique, se transforment en démons sitôt refoulées." (C.G. Jung, Essai d'exploration de l'inconscient, p. 130)

Nous avons vu, dans le chapitre parlant de Jung et l'art, combien le rationalisme eut de méfaits sur la vie psychique de l'homme. Ce même rationalisme détruit chez l'individu sa faculté de réagir aux symboles et aux idées numineuses, il devient à la merci du monde psychique souterrain dont il s'est coupé. Il a perdu ses valeurs spirituelles, et ses traditions morales se sont désintégrées provoquant désarroi et dissocation.

Les symboles naturels, eux proviennent des contenus inconscients de la psyché. Des variations nombreuses des "images archétypales fondamentales" peuvent remonter jusqu'aux images ou aux idées, des plus anciens témoignages et des sociétés les plus primitives. Les symboles du processus d'individuation se retrouvent dans cette catégorie de symboles naturels: ils proviennent de la psyché inconsciente d'un individu et sont en rapport avec sa vie personnelle. Ses rêves révéleront les symboles qui tentent de compenser la perte du contact avec la nature ainsi qu'à ramener au conscient l'énergie affective perdue par le manque de relation à ces symboles.

Pour expliquer les symboles et trouver leurs sens, il faut d'abord savoir s'ils relèvent d'une expérience personnelle ou s'ils relèvent de l'expérience du savoir collectif. De plus, on ne pourra expliquer un symbole qu'en considérant

la situation psychologique totale d'un individu qui vit ce symbole. Dans l'expérience pratique, nous avons vu que les archétypes

"(...) sont à la fois des images et des émotions. L'on ne peut parler d'archétypes que lorsque ces deux aspects se présentent simultanément. Quand il ne s'agit que d'une image, elle équivaut à une description de peu de conséquence. Mais lorsqu'elle se charge d'affectivité, l'image acquiert de la numinosité (ou de l'énergie psychique). Elle devient dynamique et entraîne nécessairement des conséquences. (...) Les archétypes ne se mettent à vivre que lorsqu'on s'efforce patiemment de découvrir pourquoi et comment ils ont un sens pour tel individu vivant." (C.G. Jung, Essai d'exploration de l'inconscient, p. 135 et 136)

Les symboles oniriques offrent l'occasion de prendre contact avec les illusions, les phantasmes, les formes de pensées archaïques, les instincts fondamentaux qui ont fait partie du développement oublié de l'esprit.

Comme ces survivances ne sont pas neutres et qu'en plus elles sont chargées d'énergie, elles provoquent malaise et peur. Les refouler atteint la personnalité entière sous forme de névrose, mais dans un autre sens

"la reproduction de comportements psychiques archétypaux peut créer un horizon plus large, et agrandir le champ de la conscience, à condition toutefois que la conscience réussisse à assimiler et à intégrer les contenus perdus et retrouvés. Comme ces contenus ne sont pas neutres, leur assimilation modifiera la personnalité et réciproquement, les contenus subiront des changements. A ce stade ce qu'on appelle le "processus d'individuation", l'interprétation des symboles joue un rôle important du point de vue pratique. Car les symboles sont des tentatives naturelles pour réconcilier et

réunir les contraires dans la psyché." (C.G. Jung, Essai d'exploration de l'inconscient, p. 140)

Pour que l'effet des symboles soit assuré, on ne doit pas que les regarder puis les écarter. Bannir leur numinosité, oublier leur réalité vivante, nous verrons alors un processus de substitution prendre place où, tout signifierait tout, sauf que la numinosité particulière de chaque symbole reste un fait et constitue sa valeur dit Jung, lorsque ce symbole se présente à l'esprit d'un individu.

La valeur affective devra accompagner le processus intellectuel car il est le lien entre les faits psychiques et la vie.

"De nature toujours infiniment complexe, le symbole se compose de données empruntées à toutes les fonctions psychiques; il n'est donc ni rationnel, ni irrationnel. D'une part accessible à la raison, il lui échappe d'autre part, puisqu'il est composé, à côté des données rationnelles, de celles, irrationnelles, qui viennent de la pure perception interne et externe.

Par son côté divinatoire, par sa signification cachée, le symbole fait vibrer la pensée autant que le sentiment; sa singulière plasticité le revêt de formes sensoriellement perceptibles qui excitent la sensation autant que l'intuition. Le symbole vivant ne peut apparaître dans un esprit obtus et peu développé, car celui-ci se contentera du symbole déjà existant, tel que le lui offre le traditionnel. Seule la passion d'un esprit hautement développé, pour qui le symbole offert n'est plus l'expression unique de l'union suprême peut créer un symbole nouveau." (C.G. Jung, Types psychologiques, p. 473)

Pour répondre à la définition de symbole vivant, il faut que celui-ci agisse par lui-même. De plus, il ne doit pas être dépassé par une expression plus parfaite, sinon il est remplacé.

Il ne doit pas également dépendre de l'attitude du conscient qui verrait, au-delà des faits donnés, l'expression d'un inconnu.

Le symbole exige que les opposés soient reconnus par le moi et qu'en plus ce dernier soit capable de reconnaître sa participation à chacune de ces positions opposées. Des acquisitions suprêmes de l'esprit aux tendances les plus basses et les plus primitives, le moi se trouve en présence de réalités si antagonistes qu'il s'expose à une dissociation.

Thèse et antithèse doivent cependant être reconnus également si non un symptôme naîtra au lieu d'un symbole, symptôme qui signalera l'absence de la position contraire refoulée sans caractère libérateur.

"Si au contraire il y a égalité et équivalence pleines et entières des antagonistes dont témoigne la participation conditionnée du moi à la thèse et à l'antithèse, il se produit un arrêt de la volonté: vouloir est en effet impossible puisque tout motif trouve en face de lui un motif contraire d'intensité égale. Mais la vie ne tolère jamais d'être stationnaire; la stase de l'énergie vitale causée par l'arrêt de la volonté aboutirait à un état insupportable si la tension des antagonistes ne donnait naissance à une fonction nouvelle de

liaison qui permet de surmonter les oppositions et d'aller au delà. Elle est par conséquent le résultat de la régression de libido issue de la stase. La scission totale de la volonté rendant impossible tout progrès, la libido reflue en arrière comme un torrent qui remonte à sa source; autrement dit l'arrêt et l'inactivité de la conscience réveillent l'activité de l'inconscient où toutes les fonctions différenciées ont leur source archaïque commune, où subsiste cette confusion des contenus dont la mentalité primitive présente encore de nombreux reliquats. L'activité de l'inconscient met à jour un contenu constellé autant par la thèse que par l'antithèse et qui compense l'une et l'autre." (C.G. Jung, Types psychologiques, p. 473-474)

Ce nouveau contenu appelé d'une façon imagée "pont" est l'endroit où les opposés peuvent se rencontrer puisque ce nouveau contenu s'est formé en rapport avec chacun d'eux. Le moi accueillera le nouveau contenu (expression moyenne) pour se libérer de sa dissociation. L'énergie de la tension des opposés alimentera l'expression moyenne afin qu'elle puisse résister à l'un ou l'autre des opposés qui voudra résoudre cette nouvelle expression à son profit.

De cette expression moyenne : "(...) le facteur esprit veut en faire quelque chose de spirituel; les sens, quelque chose de sensible; le premier veut en faire sortir une science ou un art; les seconds une expérience sensible vécue." (C.G. Jung, Types psychologiques, p. 474)

Selon la qualité du moi nous verrons se résoudre de façon différente l'utilisation de l'expression moyenne. Si le moi

n'est pas complètement dissocié, mais penche pour l'un ou l'autre sens, le produit de l'inconscient ira du même côté et entraînera le moi avec lui: "ainsi se produit l'identification du moi à la fonction privilégiée" dit Jung. Et plus tard, ce même processus sera répété à un niveau supérieur. Par contre, lorsque le moi dans une position de stabilité ne penche ni pour la thèse ni pour l'antithèse, le produit de l'expression moyenne venant de l'inconscient montre sa supériorité sur les forces opposées de celles-ci.

"Parfois c'est la stabilité de l'individualité innée qui semble déterminante, parfois l'expression inconsciente elle-même paraît posséder une force souveraine qui prête au moi une stabilité inconditionnée. (...) Si l'expression inconsciente reste à ce point intégrale, elle devient une sorte de matière première que rien ne dissocie mais qui n'attend plus que l'effet créateur commun de la thèse et de l'antithèse. Elle devient un contenu nouveau qui domine désormais l'attitude globale, supprime la dissociation et pousse les forces antagonistes à suivre un cours commun. La stase des forces vitales est donc supprimée; la vie peut se développer vers des buts nouveaux avec des forces renouvelées." (C.G. Jung, Types psychologiques, p. 475)

Ce processus qui permet la transition d'une attitude à une autre est la fonction transcendante. La matière première façonnée par les opposés, thèse et antithèse et réunie dans l'expression moyenne, est le symbole "vivant" celui dont s'occupe l'analyste lors d'une démarche d'individuation avec un analysant.

Le moment est venu de compléter le résumé de Jolande

Jacobi sur le symbole faisant suite aux étapes déjà citées de l'activité archétypique:

- "6. Le symbole se présente, face au conscient, avec une certaine autonomie.
- 7. Le symbole étant "gros de signification" contraint dans une mesure plus ou moins grande le conscient à se confronter avec lui. Cette confrontation peut s'opérer suivant les modes les plus divers: considération attentive, représentation, interprétation, etc., d'une manière générale et spontanée ou par la voie d'un travail d'analyse psychologique.
- 8. Le symbole:
 - a) Peut se rapprocher davantage par compréhension, du conscient, et être ressenti et identifié comme appartenant au moi. Toutefois, il ne se dévoile pas complètement et, par là, continue à être "vivant" et actif.
 - b) Peut se dévoiler complètement et pénétrer tout entier dans le domaine du conscient au point de paraître tout à fait intégré au moi et assimilé par le conscient, mais alors il perd sa vie, son activité et devient une pure allégorie, un "signe", ou un contenu du conscient qui peut être défini avec une précision parfaite.
 - c) Peut, en demeurant parfaitement incompris, s'opposer au conscient du moi comme un vis-à-vis étranger et hostile, en tant qu'expression d'un complexe pour ainsi dire caché derrière lui; il peut se séparer du conscient et provoquer une dissociation dans la psyché. Il devient alors une psyché partielle autonome, susceptible de se manifester sous la forme de "fantômes", d'hallucinations, etc, dans des symptômes de névroses ou de psychoses de toutes sortes." (Jolande Jacobi dans F. Alguié et autres, Polarité du Symbole, Etudes carmélitaines., p. 202-203)

L'attitude du conscient dans le processus d'individuation

permet de traiter le symbole de la façon décrite au numéro 8 a), b) ce qui favorise le développement psychique de ceux qui vivent ce processus.

L'irrigation du conscient par l'inconscient peut se produire par deux principales voies: les rêves et les phantasmes. "Les rêves décrivent la plupart du temps un "événement naturel" dans l'âme, actuel, purement objectif et non influencé par les désirs du moi." (Marie-Louise Von Franz, Les rêves et la mort, p. 24). Bien que la majorité des rêves peuvent être compris par une réflexion sérieuse, le langage des rêves reste bien différent de la clarté du conscient. C'est pour cette raison qu'interpréter seul ses propres rêves demeure une tâche ardue voire souvent impossible. L'aide d'un analyste semble primordiale. Il nous faut découvrir vers quelle attitude consciente le rêve veut nous conduire, ou qu'elle attitude consciente semble trop unilatérale, tout cela amène un langage fait de la condensation de nombreuses données, souvent subliminales. L'élaboration du rêve n'a pas la logique d'un jugement dirigé; il suit plus une trame instinctive et archaïque à caractère mythique que le conscient reconnaît mal. Le rêve est un langage de la nature, sans clémence ou bienveillance pour l'individu qui le fait. Il est réglé et façonné pour assurer l'équilibre psychique. Sa compréhension de façon générale est indispensable bien qu'il arrive que son efficacité se réalise parfois sans la partici-

pation du conscient.

"(...) D'ailleurs, s'il n'en était ainsi, la réflexion et l'effort humain seraient superflus. Or le conscient de son côté, se révèle fréquemment hors d'état de discerner dans toute leur portée, et dans toute leur signification, certaines situations vitales qu'il peut avoir créées de toutes pièces. Cette incapacité réclame dès lors l'adjonction du contexte subliminal de l'inconscient, contexte qui ne nous est pas livré en un langage rationnel, mais en une langue archaïque, à double sens ou parfois davantage. Comme ces métaphores puisent dans toute l'histoire du développement de l'esprit humain, l'interprétation de ce langage a besoin de connaissances historiques étendues pour en comprendre la portée." (C.G. Jung, Un mythe moderne, p. 195-196)

Au cours d'une analyse il faut tenir compte de toute la valeur explosive que les symboles oniriques peuvent prendre pour le rêveur. L'analyste doit être prudent et réservé afin qu'une interprétation trop rapide des symboles ne provoque l'angoisse ou une défense de rationalisation. A ce moment l'assimilation des contenus symboliques ne serait plus possible ou pire, une crise psychique grave pourrait être provoquée. Dans l'analyse des rêves, il est important de bien saisir le message particulier d'un rêve, ce que l'inconscient veut livrer au conscient. On ne peut donc pas compter sur des recettes car il y aura toujours des éléments nouveaux, inconnus, inattendus. Jung disait même à ce sujet: "Apprenez le plus de choses possibles sur le symbolisme. Puis oubliez tout ce que vous avez appris lorsque vous analysez un rêve." (C.G. Jung, Essai d'exploration de l'inconscient, p. 70)

Les symboles se retrouvent spontanément dans les rêves et peuvent devenir la source principale de l'étude du symbolisme. Néanmoins, d'autres manifestations psychiques tels des pensées, des sentiments, des actes, des situations peuvent être également symboliques. Une autre source importante ce sont les phantasmes parmi lesquels d'ailleurs, nous pourrions classer les rêves comme étant une "variété" de phantasmes passifs. Produit de l'imagination le phantasme se classe en deux catégories: le phantasme passif, le phantasme actif. Le phantasme

"est un complexe de représentations dont le trait distinctif est qu'il ne correspond à rien qui soit dans la réalité extérieure. Car bien qu'il puisse se fonder originairement sur des images - souvenirs d'expériences vécues, son contenu ne correspond cependant jamais à aucune réalité externe; il émane, pour l'essentiel, de l'activité créatrice de l'esprit, action ou produit d'une combinaison d'éléments psychiques dotés d'énergie. Comme il est possible dans une certaine mesure d'imprimer à l'énergie psychique une orientation voulue, on peut aussi provoquer consciemment et à son gré le phantasme, soit en totalité, soit au moins en partie; dans le premier cas, il n'est plus guère qu'une combinaison d'éléments conscients. Il ne s'agit alors que d'une expérience artificielle et de valeur uniquement théorique. Dans la réalité de l'expérience psychologique quotidienne le phantasme est presque toujours déclenché par une attitude intuitive d'attente, à moins que ce ne soit l'irruption dans le conscient de contenus inconscients". (C.G. Jung, Types psychologiques, p. 440)

Les phantasmes passifs, sont des images qui surgissent chez un sujet, spontanément, sans que l'intuition antérieurement ou simultanément soit activée laissant ce sujet indifférent, passif, devant le déroulement de ces images. Cela

dénote une relative dissociation de la psyché du sujet car ces images pour surgir ainsi, ont reçu une quantité importante d'énergie du conscient afin d'activer certains contenus de l'inconscient.

"L'imagination passive est vraisemblablement toujours déclenchée par un processus inconscient opposé au conscient processus qui accumule en soi une quantité d'énergie à peu près égale à celle de l'attitude consciente et qui, par suite est à même d'en briser la résistance." (C.G. Jung, Types psychologiques, p. 441)

Cette imagination passive ou phantasme passif est souvent teintée de morbidité ou de l'anormal. Elle est également la preuve d'une force égale des antagonistes conscient et inconscient. Elle exprime le point de vue de la personnalité inconsciente. Pour ce faire, il faut toujours regarder d'une façon critique ce genre d'images car elles ne reflètent qu'un côté de la réalité, l'inconscient, sans tenir compte du conscient, d'où l'importance de l'analyse des rêves. Les rêves sont des "événements" naturels qui n'indiquent pas une dissociation, contrairement à l'apparition spontanée au conscient, d'images de paroles imposées, mais les rêves sont l'expression de l'inconscient seul, d'où la nécessité également pour le conscient, de se modifier en rapport avec le contenu de l'inconscient. Sans cette collaboration un fossé dangereux se creuse et le rôle compensatoire devient impossible.

L'imagination active ou phantasmes actifs

"(...) sont provoqués par l'intuition, c'est-à-dire par une attitude perceptive envers les contenus de l'inconscient: La libido s'empare immédiatement des éléments qui en émergent pour leur prêter, par association de matériaux analogues, le maximum de clarté et de relief." (C.G. Jung, Types psychologiques, p. 440-441)

L'intuition est la disposition de l'attitude consciente à capter les indices ou fragments de rapports inconscients, peu précis, pour les développer, jusqu'en une expression compréhensible. Il ne s'agit pas de dissociation mais d'une participation "positive" au conscient. Comme il y a collaboration entre le conscient et l'inconscient ce dernier peut jouer son rôle de compensation, sans avoir besoin de s'opposer au conscient. Les phantasmes de cette imagination active n'auront plus besoin qu'à être compris et non critiqués comme pour le phantasme passif.

Le phantasme exprime un contenu qui, de par la forme qu'il prend, est comme une énigme dont on doit chercher le sens. Le premier sens, le sens manifeste, découle de l'intuition première de cette image. Plus précis que dans le rêve, le phantasme actif par la nécessité plus grande d'énergie demandée à l'inconscient, afin de toucher l'attitude consciente, aura un sens manifeste plus prononcé. Cependant ce processus imagé et concret ne correspondant pas à une réalité objective, la nécessité d'en chercher un autre sens, un sens

latent, s'impose.

Dans la démarche de compréhension du sens latent, une recherche d'ordre causal peut être entreprise afin de découvrir les origines de l'apparition imaginative. Pour cette recherche, nous remonterons dans le temps jusqu'aux forces instinctives qui ont énergisé ce contenu la situant également dans l'époque qui l'a influencée. Cette méthode de recherche causale, Jung l'a appelé réductive. Mais cette recherche causale demeure incomplète car:

"(...) il n'est pas en outre de fait psychologique qu'on puisse expliquer à fond par sa seule causalité; chacun est un phénomène vivant pris indissolublement dans la continuité du processus vital, de sorte qu'il est toujours à la fois un devenu et un devenir, un devenir qui va être lui-même créateur."
(C.G. Jung, Types psychologique, p. 444)

Jung résume en disant que l'imagination (phantasme) doit être comprise et par ses causes et par ses fins: pour l'interprétation causale, symptôme, résultant d'un état personnel dont l'explication prend son sens dans des événements antérieurs, pour l'interprétation finaliste, symbole comme matériel dirigeant vers un but, vers un développement psychologique futur.

Les images du processus d'individuation sont donc des archétypes manifestés dans des symboles naturels, vivants, que l'on retrouve dans les rêves et les phantasmes d'un individu

en cours de développement psychologique. La fonction transcendante, fonction complexe, assure la transition d'une attitude à une autre, thèse et antithèse, façonnant par là la matière première du symbole vivant en assurant ainsi le processus formatif de l'union des opposés.

2. L'oeuvre d'art, nature de ses images

L'histoire de l'art nous révèle, à sa façon, l'histoire du développement du monde et de l'homme. Les images des oeuvres de toutes les époques parlent du passé du présent ou du devenir d'une période précise. Le recul seul permet de comprendre l'art puisque celui-ci crée aussi les images des valeurs qui font défaut à son temps. Création, négation, régression sont toujours exprimées dans les images de l'art. Il serait difficile cependant de juger en terme de valeur, sans danger de croire que comme l'homme ou le monde, l'art ne peut vivre dans le temps un processus de développement sans être confronté à ses difficultés, ses forces et ses faiblesses.

Revenons aux propos d'Aniéla Jaffé déjà rapportés à la fin du chapitre deux sur Hubert Kühn. Ce dernier classe l'expression artistitique en "art des sens" et en "art de l'imagination" afin de tenter de définir la nature des images de l'art. Pour celui-ci, l'art des sens réside sur la reproduction exacte de la nature ou du sujet du tableau. Nous re-

trouvons cette même conception chez Jung, lorsque celui-ci parle de l'art objectif. L'art objectif relève de la conscience: "celle-ci contient des images, reproduction d'objets qu'en général on voit, qui doivent nécessairement revêtir l'apparence de ce que l'on attend communément." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 442)

C'est donc directement et de l'extérieur que la conscience est touchée par les images de l'art objectif. Cet art sera réaliste et sensuel, il traitera de la totalité du monde visible, de la multiplicité de ses aspects, de sa splendeur et de son horreur. Tournés vers la terre c'est sur la nature, le corps, par le biais de la logique, cherchant la causalité de tout, que les artistes travaillent. La Renaissance fut la période marquante de cette forme d'art, période qui fut si forte qu'elle influença les cinq siècles qui suivirent pour se terminer avec les impressionnistes.

Si c'est pendant la Renaissance que nous pouvons voir à son plus fort cette forme d'art, depuis le début de l'homme ce mouvement vers la connaissance de la réalité objective existe. Son évolution dans l'art passa par l'utilisation de la ligne incisée ou tracée, avec la suggestion de la massivité, des formes essentielles, pendant la Préhistoire, jusqu'aux peintres de fresques. Les peintres peuvent tout dire,

"avec une seule ligne, mais elle est devenue si juste, elle est perçue avec une telle acuité et

menée avec une telle force suggestive que nous sommes obligés de ressentir tout ce qu'elle ne dit pas: le relief, les volumes et presque la matière d'une étoffe flottant dans l'air ou plaquée sur un corps." (René Huyghe, Les puissances de l'image, p. 29)

A cette acquisition de l'expression par la ligne et la masse rendue à son maximum, la conquête du modelé s'enchaîna. La profondeur obtenue par le dégradé de la lumière permettait de reproduire les volumes sur une surface ayant deux plans. Puis ce fut au rendu de la matière après celle de la forme que s'étendit le travail de l'art pour enfin couvrir toutes les possibilités de la lumière. C'est ainsi que la réalité pesante et tactile, la réalité des masses solides, nous dit René Huyghe, sera supplantée avec l'impressionnisme et sa lumière.

(...) avec l'impressionnisme qui au terme de longs siècles de peinture accomplit, d'un certain point de vue, l'extrême perfectionnement du réalisme obstiné à saisir ce qui semble vouloir y échapper le plus, en même temps, et comme assurer la destruction de cette matière solide qui est son seul appui ferme. L'impressionnisme prive encore le réalisme de la pensée claire et distincte sur laquelle il se fonde: la notion des objets et des corps; à celle-ci il a substitué une réalité panthéiste, incertaine et changeante comme un songe, où la vision d'autant plus qu'elle se veut exacte, rejoint le phantasme. La réalité optique portée au pinacle, y parvient si incertaine et si aliénée qu'elle en reste déconsidérée." (René Huyghe, Les puissances de l'image, p. 36)

A ce moment, les artistes sont arrivés à l'épuisement des possibilités du réalisme. Ils se tournèrent alors vers l'ex-

ploration de l'invention formelle et chromatique mais en même temps c'était un retour vers l'art de l'imagination.

Hubert Kühn nous l'avons vu, parlant de l'art de l'imagination, le décrit comme exprimant une fantaisie, ou une expérience de l'artiste d'une manière "irréaliste", ou même onirique, et quelquefois "abstraite". Jung pour sa part parlera d'art non-objectif, celui où l'artiste ira chercher ses sujets à l'"intérieur". Les images de l'art non-objectif décriront un objet qui comme dans l'oeuvre de Picasso:

"se présente sous une toute autre apparence que celle qui correspond à l'attente commune, apparence tellement différente que nous n'avons même plus l'impression qu'il s'agisse d'objets de l'expérience externe, mais qui proviennent d'un "intérieur" gisant en arrière de la conscience, en tout cas, derrière cette conscience, qui est comme un organe général de perception se superposant aux cinq sens. Derrière la conscience, ce n'est pas le néant absolu mais la psyché inconsciente qui affecte la conscience de l'arrière et de l'intérieur, (...)" (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, p. 442)

L'art non-objectif ou l'art de l'imagination qui semble si important et fascinant de nos jours, est un retour, depuis les 50 dernières années à une forme de réalité que l'attitude centrée sur la seule réalité physique avait écartée. Cependant,

"Les débuts de l'art de l'imagination remontent très loin dans l'histoire. Dans le bassin méditerranéen, son efflorescence date du troisième millénaire avant Jésus-Christ. On ne s'est rendu compte que récemment que ces oeuvres d'art anciennes ne sont pas le produit de l'ignorance ou de l'incompé-

tence mais qu'elles expriment des émotions religieuses et spirituelles parfaitement définies." (C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 246)

Le Moyen-Age fut la période où le mouvement vers le haut atteignit son point culminant. Le monde des sentiments religieux, de l'irrationnel, du mysticisme furent les sources des thèmes traités par les artistes de cette période. De même toutes les religions de l'Antiquité ou des mouvements parallèles comme celui des alchimistes laissèrent des oeuvres d'art dont les images sont encore chargées d'énergies aujourd'hui.

"Parmi les multiples sectes et mouvements qui surgirent aux environs de l'an mille, les alchimistes ont joué un rôle particulièrement important. Ils ont exalté les mystères de la matière les mettant sur le même plan que ceux de l'esprit "céleste" du christianisme. Le but de leur recherche était à la fois l'esprit et le corps et ils inventèrent d'innombrables mots et symboles pour la représenter. Un de leurs symboles principaux était la quadratura du circuli, la quadrature du cercle, qui n'est rien d'autre qu'un mandala.

Les alchimistes n'ont pas seulement consigné leurs pensées par écrit. Ils ont créé toute une imagerie, empruntée à leurs rêves et à leurs visions dont le sens symbolique est aussi profond que surprenant. Elle est inspirée par le côté ténébreux de la matière, le mal, le rêve, l'esprit de la terre. Que ce soit dans leurs écrits ou en peinture, la pensée des alchimistes s'exprime toujours sous une forme fabuleuse, onirique, irréelle. Le grand peintre flamand du quinzième siècle, Jérôme Bosch est le représentant le plus important de cet art fantastique." (C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 246)

Jung dit que dès qu'un objet, un animal, un homme est

investi d'une fonction, d'une force qui dépasse sa nature c'est qu'il est devenu un symbole. L'art non-objectif utilise des formes, des objets, des animaux, des personnages qui dépassent, semblent déformer parfois, ou qui ne décrivent pas exactement leur réalité objective connue. Cette forme d'art nous parle d'une réalité psychique de l'être humain et en cela elle rejoint l'exploration d'un monde qui est le même que celui de la psychologie, sauf que ce dernier en cherche le sens alors que l'art en assure la perception, la mise en forme.

Aniéla Jaffé, après nous avoir fait voir l'utilisation des symboles dans l'art de la fantaisie ou ce que Jung appelle l'art non-objectif, nous parle des dernières cinquante années de l'art comme étant l'expression symbolique de l'état psychique de l'homme moderne. L'art imaginatif moderne peut être non-figuratif, "abstrait", autant que figuratif, puisque dans un cas comme dans l'autre ces deux tendances servent le même but soit d'exprimer la vision intérieure de l'homme et l'arrière-plan spirituel de la vie et du monde, ajoute-t-elle.

"L'oeuvre d'art moderne a abandonné non seulement ce monde du concret, "naturel", fait pour les sens, mais aussi l'univers individuel. Elle est devenue collective à un haut degré et c'est pourquoi (même dans sa forme abrégée, le hiéroglyphe pictural) elle touche non pas une minorité, mais le grand nombre. Ce qui reste individuel, c'est la façon de représenter, le style et la qualité." (C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 251)

Afin d'exprimer le "spirituel mûri jusqu'au point de révélation", nous dit Kandinski, deux tendances: la "grande abstraction" et le "grand réalisme". L'un veut libérer l'art du poids des objets du monde, l'autre exalter l'objet au point de le rendre magique et de lui enlever sa réalité intrinsèque.

"D'un point de vue psychologique, ces deux gestes, l'un vers l'objet pur (matière), l'autre vers l'abstraction pure (esprit) indique une scission psychologique collective qui créa son expression symbolique dans les années précédant la catastrophe de la première guerre mondiale. Cette scission s'était manifestée pour la première fois pendant la Renaissance, sous forme d'un conflit entre la connaissance et la foi. Entre temps, la civilisation éloignait l'homme toujours davantage de son fondement intellectuel, en sorte qu'un gouffre se creusa entre nature et esprit, entre l'inconscient et la conscience. Ces contraires caractérisent la situation psychique qui cherche à s'exprimer dans l'art moderne." (C.G. Jung, L'homme et ses symboles, p. 253)

Giorgio de Chirico exprima d'une façon remarquable ce sentiment que l'objet est plus que ce que l'oeil peut saisir. L'esprit de la matière, comme pour les alchimistes, (mais d'une façon différente) est projeté dans l'objet réceptacle de l'inconnu venant de l'inconscient. Cependant, sa recherche tragique ne trouva jamais de réponse. Son oeuvre compte des tableaux inquiétants terrifiants, cauchemardesques. Il pénétra le vide, drame existentiel de l'homme contemporain sans en trouver "la beauté calme et dénuée d'âme de la matière" que l'art de Nietzsche et Schopenhauer reflète.

"L'oeuvre de Chirio révèle cet "aspect fantomatique" des choses. Ce sont des transpositions oniriques de la réalité, qui émergent comme des visions de l'inconscient, mais son "abstraction métaphysique" s'exprime par une rigidité panique et l'atmosphère de ses tableaux est une atmosphère de cauchemar, de mélancolie sans borne." (C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 254)

L'homme moderne est placé devant une responsabilité nouvelle, responsabilité devant l'inconscient. Chirico comme peintre avait été dans le dilemme fondamental de l'existence moderne mais par un retour en arrière, par des oeuvres plus traditionnelles, il perdit la chance de trouver la solution au problème que l'inconscient lui avait posé. Son oeuvre perdit sa force.

C'est l'occasion de faire en partant du vécu de Chirico, une distinction importante entre art et symptôme. Dans l'oeuvre d'un peintre moderne nous ne retrouvons pas de répétitions, le mouvement est présent, rien n'est figé. Le peintre est porté par une énergie inconsciente qui mène à un but final. Il choisit consciemment sa préférence pour l'une ou l'autre des fonctions de perception ou de jugement qu'il conserve avec conséquence. Il ne produira pas le morbide, résultat d'une maladie individuelle, mais pourra se faire porte-parole de l'état de l'inconscient collectif de la psyché moderne.

"(...) chez l'artiste, c'est l'intention créatrice. Loin de vivre et de subir, dans sa création artis-

tique, l'expression de sa personnalité en ruine, l'artiste moderne trouve au contraire dans l'élément destructeur l'unité de sa personnalité artistique. Le renversement méphistophélique du sens et du non-sens de la beauté en laideur la ressemblance presque douloureuse du sens et du non-sens, la beauté vraiment exacerbante de la laideur expriment un acte créateur que l'histoire de l'esprit ne connut jamais avec une telle intensité, bien qu'il n'y ait là rien de nouveau en principe." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, pp 418-419)

En effet, ce sont des moments d'incubation créatrice qui trouvent leurs sens non dans leurs causes mais dans leurs finalités.

Les images des malades mentaux reflètent un manque de jugement et une atrophie de valeurs au profit d'une exaltation de l'activité sensorielle due à la conscience fragmentaire de ceux-ci. On remarquera la prédominance de motifs et de ressentiments rétrospectifs où la réalité psychique subjective et la réalité objective seront mélangées. Transitions brutales, ruptures de sens, absurdités, cynisme sans oublier la stéréotypie. Si ces malades semblent, comme le peintre moderne, traiter le réel de la même façon, en se l'aliénant ou en lui devenant étranger, ce n'est pas par intention reconnaissable mais bien par conséquence de la décomposition de leur personnalité.

Les images des malades, plus claires et plus simples ayant observé Jung, sont plus facilement compréhensibles que

les tableaux des artistes modernes. Chez les névrosés nous verrons des images:

"synthétiques d'un ton affectif continu et homogène. Quand elles sont tout à fait abstraites et par suite dépourvues d'éléments affectifs, elles sont du moins expressément symétriques ou chargées d'un sens évident. (...) le type névrotique recherche ce sens (celui du symbolisme des images qu'ils produisent) et son sentiment s'efforce de les communiquer au contemplateur (...) (tous les éléments de ses images) le névrosé cherche au moins à (les) maîtriser." (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, pp 443-444)

Chez les schizophrènes, au contraire, les images qu'ils produiront seront des images qui:

"révèlent immédiatement leur singularité affective. En tout cas elles ne traduisent nul sentiment homogène harmonieux mais des contradictions voire une totale apathie sentimentale. Du point de vue purement formel, c'est le caractère de déchirement qui domine et qui s'exprime par ce qu'on appelle les "lignes brisées", c'est-à-dire une sorte de faille psychique s'étirant à travers le tableau. Ce tableau laisse indifférent à moins qu'il n'effraie par sa brutalité paradoxale qui trouble le sentiment, affreux ou grotesque, et sans le moindre égard pour le contemplateur. (Par rapport au symbolisme contenu dans leurs images) (...) le schizophrène (...) semble être la victime de ce sens; on dirait qu'il en est comme accablé, qu'il en est englouti, qu'il est comme dissout lui-même dans tous les éléments (...)" (C.G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, pp 443 à 444)

Les hommes expérimentent l'inconscient sous la forme de l'"obscur", pour les schizophrènes d'une laideur préhistorique et grotesque, pour les névrosés, sous la forme d'une beauté infernale, nous dit Jung.

En contrepartie du peintre Chirico, dont l'oeuvre perdit sa profondeur par son retour en arrière, Aniéla Jaffé présente le peintre Marc Chagall. Comme Chirico, Chagall

"(...) est lui aussi en quête d'une "poésie mystérieuse et solitaire", de l'aspect fantomatique des choses que seuls de rares individus aperçoivent". Mais son symbolisme, très riche est enraciné dans la piété du judaïsme oriental, et dans une tendresse chaleureuse pour la vie. Il n'eut à affronter ni le problème du vide ni celui de la mort de Dieu. (Dans ce passage Aniéla Jaffé cite Marc Chagall) "Tout peut changer dans notre monde démoralisé, excepté le coeur, l'amour de l'homme, et son effort pour connaître le divin. La peinture, comme la poésie, participe au divin; les gens le sentent aujourd'hui comme ils l'ont toujours fait." (Aniéla Jaffé dans C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 257)

Pour saisir le symbolisme de l'art moderne, art non-objectif ou art de l'imaginaire, nous devons comprendre la relation entre la conscience et l'inconscient. André Breton disait: "Je crois que l'antagonisme apparent entre le rêve et la réalité sera résolu par une sorte de réalité absolue, la surréalité." (C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 257)

Cependant tout en cherchant la méthode d'unir le conscient et l'inconscient, André Breton choisit la libre association et l'écriture automatique sans préoccupation esthétique ou morale ce qui s'avéra inapproprié. Cette méthode ouvre la voie aux flots des images inconscientes, sans que la conscience puisse jouer son rôle décisif.

"Comme le Professeur Jung l'a montré, c'est la conscience qui détient la clef des valeurs de l'inconscient et dont le rôle est en conséquence décisif. Seule la conscience possède la compétence qui permet de déterminer le sens des images et de reconnaître leur signification actuelle pour l'individu, dans la réalité concrète de son présent. C'est seulement dans l'interaction de la conscience et de l'inconscient que celui-ci peut prouver sa valeur et peut-être même indiquer une voie permettant de vaincre l'angoisse du vide. Si l'inconscient, une fois activé, est abandonné à lui-même, on court le risque que son contenu ne puisse plus être maîtrisé, ou qu'il manifeste son côté négatif et destructeur." (Aniéla Jaffé dans C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 257).

D'autres peintres utilisèrent le hasard comme moyen de composition. Ils arrivèrent ainsi au principe de toute chose d'ordre et de sens, qui s'oppose au hasard chaotique et rétablit l'équilibre. Cependant, s'en tenir au hasard sans en rechercher le sens, sans faire intervenir la conscience, donne des oeuvres d'art sans présence humaine, sans réflexion du conscient. Ces oeuvres, dues au hasard, peuvent être belles ou laides, avoir ou pas de contenu valable, être esthétiques ou non, mais pour l'art elles devront répondre aux lois en cours. Pour la psychologie, cette absence de l'intervention du conscient de l'artiste, rapproche ces oeuvres des images des schizophrènes car envahis par l'inconscient ceux-ci produisent sans l'intervention du moi. C'est cette constatation qui fait dire à Aniéla Jaffé: "On se rend compte maintenant que la schizophrénie n'exclut pas l'imagination artistique" (Aniéla Jaffé dans C. G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 250).

Cependant, dû à l'état de la personnalité du malade ses productions ne sont pas assurées de même que celles de l'artiste qui ne travaillerait que par la méthode du hasard acceptant tout comme étant des "oeuvres indiscutables".

Kandisky, ébranlé par les découvertes de la physique moderne où "les lois de cause et d'effet ne sont plus valables que jusqu'à un certain point" mentionne Aniéla Jaffé, se détourna de la nature et du monde visible pour exprimer les émotions profondes que la rupture avec les objets lui procurèrent.

"C'est l'une des caractéristiques de ce monde unique qui se trouve à l'arrière-plan du monde physique et du monde psychique que ses lois, processus et contenus, ne soient pas imaginables. C'est un fait d'une importance extrême pour comprendre l'art de notre temps. Car le sujet principal de l'art moderne est aussi, en un certain sens, unimaginable. C'est pourquoi une grande partie de l'art moderne est devenue "abstraite". Les grands artistes de ce siècle ont cherché à donner une forme visible à la "vie derrière les choses" et leurs oeuvres sont l'expression d'un monde qui se trouve derrière la conscience (et même derrière les rêves car il est rare que les rêves soient non figuratifs). Par là, elles visent la réalité "unique", la vie "unique" qui semble être l'arrière-plan commun aux deux domaines de l'apparence, en physique et en psychologie". (Aniéla Jaffé dans C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 262)

D'autres artistes, avec Kandinski, puisaient l'inspiration pour leurs oeuvres dans cet arrière-plan, exprimant les formes pures. Leurs préoccupations n'étaient plus dans la

forme, ou dans la distinction entre le concret et l'abstrait: "Leur but était le centre de la vie et des choses, leur arrière-plan immuable, et une certitude intérieure. L'Art était devenu mysticisme." (Aniéla Jaffé dans C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 262) Les artistes de l'art abstrait, pénétrèrent de plus en plus profondément dans l'inconscient, ils y ramèneront des tableaux représentant "le rien qui est tout", nous dit Aniéla Jaffé, d'un temps avant la conscience ou d'un temps où la vie se serait éteinte.

"Au milieu de notre siècle, la peinture purement abstraite, sans aucune disposition régulière de formes et de couleurs, est devenue le mode d'expression le plus fréquent en peinture. Plus la dissolution de la "réalité" est profonde, plus le tableau perd son contenu symbolique. La raison en est due à la nature du symbole et à sa fonction. Le symbole est un objet du monde connu qui suggère quelque chose d'inconnu; c'est le contenu exprimant la vie et le sens de l'inexprimable. Mais dans les tableaux purement abstraits, le monde connu a totalement disparu. Rien n'est demeuré pour jeter un pont vers l'inconnu." (Aniéla Jaffé dans C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 264)

L'artiste ne peut demeurer "la victime passive de son inconscient" nous dit Aniéla Jaffé, et ajoute encore que "la conscience n'est pas seulement indispensable comme contre-poids à l'inconscient, elle n'est pas seulement ce qui permet de donner un sens à la vie. Elle a aussi une fonction éminemment pratique." C'est dans cette attitude que Chagall travaillait. Sir Herbert Read, cité par Aniéla Jaffé toujours, a écrit de Chagall

"(...)qu'il ne franchissait jamais complètement le seuil qui le sépare de l'inconscient mais "qu'il a toujours gardé un pied sur terre d'où il tirait force". C'est exactement le type de relation "juste" avec l'inconscient." (Aniéla Jaffé dans C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 257).

Les artistes d'aujourd'hui essaient de

"(...) rattacher consciemment leur propre réalité intérieure à la réalité du monde, ou de la nature; ou en dernier recours, de susciter une nouvelle union du corps et de l'âme, de la matière et de l'esprit. C'est leur façon de "reconquérir leur poids d'êtres humains". C'est seulement aujourd'hui que le grand fossé creusé par l'art moderne (entre l'abstraction pure et la réalité pure) devient conscient et est en voie d'être comblé." (Aniéla Jaffé dans C.G.Jung et autres, L'homme et ses symboles, p.268)

Leurs oeuvres retrouvent une harmonie de formes et de couleurs laissant sentir un degré de sérénité. Dans sa progression qui l'amena vers l'union des contraires, l'art moderne recommence à traiter de thèmes religieux. Le "vide métaphysique" semble avoir été surmonté, dit Aniéla Jaffé et en plus:

"Nous ne savons pas ce que nous réserve l'avenir, et si ce rapprochement des contraires aura des résultats positifs, ou s'il mènera à des catastrophes encore moins imaginables. Trop d'anxiété, trop de peur, sont à l'oeuvre dans le monde, et jouent encore un rôle prédominant dans l'art comme dans la société. Par dessus tout, l'individu n'est pas encore disposé à appliquer à lui-même et à sa vie, les conclusions que l'on peut déduire de l'évolution de l'art, même s'il est prêt à les accepter sur le plan esthétique. L'artiste peut souvent exprimer beaucoup de choses, inconsciemment et sans provoquer d'hostilité, alors que les mêmes

révélations heurteront l'opinion si elles sont formulées par le psychologue (on le voit encore plus clairement dans le domaine de la littérature que dans les arts plastiques). Confronté avec les déclarations du psychologue, l'individu se sent directement mis en cause; mais ce que l'artiste a à dire, plus particulièrement dans notre siècle, reste dans un domaine impersonnel.

Et pourtant il semble important qu'une forme d'expression plus complète, donc plus humaine, ait apparu à notre époque." (Aniela Jaffé dans C.G. Jung et autres, L'homme et les symboles, pp 270-271)

Sans vouloir forcer le sens est-ce que ce que nous appelons "art-thérapie" ne pourrait-il pas être aussi cette nouvelle forme d'art où l'individu trouve un sens pour ensuite l'intégrer dans sa vie?

Les images de l'art sont soit objectives ou non-objectives. Dans la forme non-objective, elles pourront être symboliques si elles se trouvent dans cette zone où l'objet n'est pas pleinement rejeté mais utilisé pour transmettre un contenu encore inconnu, ce qui lui donne une forme plus ou moins reconnaissable. En cela, ces oeuvres symboliques rejoignent la nature des images du processus d'individuation, mais comme l'expression d'un contenu collectif plutôt que d'un contenu individuel.

3. La personnalité du thérapeute et celle de l'artiste

En regardant les critères de sélection des futurs analystes, nous pouvons nous faire une idée de la personnalité

souhaitée chez un thérapeute. Tout d'abord, une bonne santé mentale, une bonne intelligence et une vie affective bien développée sont nécessaires. Une bonne santé mentale, ne veut pas dire que l'adaptation soit si réussie qu'elle ne permettrait pas la connaissance de l'aspect malade en chacun de nous mais bien d'avoir traversé des crises psychiques laissant "des images , des fantasmes et des idées de santé, de force, d'intégrité familiale, de société fonctionnelle" nous dit Guggenbühl - Craig, ceci pour ne pas entraîner les patients dans "un chaos caractérisé par l'absence d'images équilibrantes." Le thérapeute ne devra pas faire ce choix (d'être thérapeute) uniquement pour se guérir lui-même, car trop centré sur sa seule personne il ne pourrait pas agir sur les autres d'une façon bénéfique. Il doit attendre sa propre guérison de lui-même et non pas du résultat exclusif du travail de ses clients.

Il doit donc être doté d'une intelligence "légèrement" au-dessus de la moyenne lui permettant d'avoir une formation générale étendue. Il possède une capacité de verbaliser et se doit aussi d'acquérir pendant sa formation la connaissance approfondie de la psychopathologie, de la psychiatrie générale et en particulier celle de l'école jungienne. Il étudie également les symboles et les images de l'inconscient qui se manifestent dans les rêves et les dessins. Pour ce faire, il étudie l'histoire des religions, de la mythologie et des contes de fées afin de connaître le "fond archétypique de l'imaginaire

dans l'âme individuelle". Toutes ces études devront faire parti les connaissances essentielles pour son futur travail.

Une aptitude à symboliser sera exigée car la vie psychique s'exprime par des symboles,

"Je parle ici de symboles dans le sens jungien, c'est-à-dire de représentations intellectuellement et rationnellement à peine concevables de faits psychiques aux moyens d'images qui agissent sur nous..." (A. Guggenbühl-Craig, Pouvoir et relation d'aide, p. 198)

A cette aptitude à symboliser doit s'ajouter la capacité de comprendre ces symboles. L'étude de la mythologie, de l'histoire des religions, de l'ethnologie, des contes de fée, nous l'avons mentionné, fait partie de ces connaissances à acquérir et c'est là que le sens des symboles peut être développé. Par la suite, une analyse personnelle et une analyse didactique compléteront cette démarche de la connaissance du sens des symboles. Mais devant les innombrables symboles psychiques, comment éviter la panique parfois, et ne pas se laisser détourner des problèmes centraux de l'âme.

"Les symboles agissent; ils peuvent sauver, mettre de l'ordre mais aussi détruire, faire violence; ils peuvent susciter le dynamisme de l'âme ou nous détourner de l'authentique à la manière d'un jeu fascinant." (A. Guggenbühl-Craig, Pouvoir et relation d'aide, p. 211)

Même si cette acquisition du sens est difficile à transmettre, elle reste indispensable afin d'arriver à pouvoir penser et reconnaître symboliquement.

"Les contenus archétypiques de l'inconscient sont essentiels dans la psychologie jungienne; un accès aux structures de comportement partiellement innées à travers les images symboliques est indispensable. Sans la compréhension symbolique, l'effort d'incursion dans le monde archétypique devient de l'idolâtrie; les images sont confondues avec les divinités qu'elles représentent. La pensée onirique se mue en déchiffrement d'oracles." (A. Guggenbühl-Craig, Pouvoir et relation d'aide, p. 211)

Un don psychologique, difficile à définir, pourrait être la connaissance des hommes, l'aptitude à juger rapidement les autres dans la pratique, ou l'aptitude à reconnaître et à décrire théoriquement les rapports conscients et inconscients mais, nous dit Guggenbühl-Craig,

"(...) la connaissance pratique des hommes n'est pas toujours attachée à l'aptitude à saisir les rapports psychiques. Il y a pas mal de gens qui s'intéressent à la psychologie et qui sont doués de manière tout à fait unilatérale pour saisir les rapports psychiques sous-jacents en général et chez des gens en particulier, qui sont incapables, en se basant sur certains faits et sur certaines observations déterminées de formuler des vues psychologiques intéressantes; mais c'est à ces personnes-là que manque souvent ce qu'on appelle la connaissance des hommes, le don de reconnaître et de percevoir aussitôt autrui. Ils sont tout à fait capables, par exemple de juger d'un cas, de comprendre des rêves, de considérer les symptômes en rapport avec l'inconscient, mais ils sont en même temps incapables de discerner si leur interlocuteur les abuse, si ses manifestations affectives sont authentiques, etc." (A. Guggenbühl-Craig, Pouvoir et relation d'aide, p. 205)

Un don psychologique peut être conscient ou inconscient. S'il est conscient comme toute réalité consciente, il est plus facile de vivre avec. S'il est inconscient, il servira à reconnaître les gens d'une façon très différenciée et approfondie. C'est par des actes et des paroles, psychologiquement efficaces, destructeurs ou constructeurs que les personnes porteuses de ce don inconscient, blesseront cruellement ou aideront leurs semblables. Etrangement c'est parmi les gens qui s'intéressent à la psychologie que se retrouvent énormément de gens sans aucun don psychologique.

"Peut-être pourra-t-on expliquer ce phénomène par le besoin de compensation; beaucoup de gens admirent leur fonction inférieure et veulent s'adapter grâce à elle dans la vie; les types sentiment veulent apparaître comme des types pensée à leurs propres yeux et aux yeux de leur entourage; ceux qui ne sont pas doués psychologiquement veulent s'occuper de ce qu'ils croient être la psychologie. On les reconnaît à ce qu'ils ont toujours sous la main quelque étiquette psychologique." (A. Guggenbühl-Craig, Pouvoir et relation d'aide, p. 206)

L'intégrité morale, qui n'est pas la garantie d'une puissance curative ni d'un don psychologique, ne peut être absente. Le patient ne doit pas être exploité "ni financièrement, ni affectivement, ni érotiquement", et de plus il a droit à ce que le contrat passé avec son thérapeute soit honoré.

"Jung considérait que l'intégrité morale ne pouvait faire défaut dans l'exercice de la profession d'analyste. L'analyste

est, en effet, dans la thérapie lui-même le médicament." (A. Guggenbühl-Craig, Pouvoir et relation d'aide, p. 206)

Bien d'autres qualités ou potentialités pourraient être ajoutées par Jung, Adler, Hillman, et les autres analystes "formateurs". J'ose à peine ajouter, pour ma part, sans vouloir banaliser, l'humour, car sans lui comment franchir toutes ces étapes et travailler avec l'inconscient. En guise de conclusion j'aimerais encore citer Guggenbühl-Craig qui, dans son chapitre sur "Possibilités et impossibilités de la formation d'analyste jungienne" nous livre l'élément clef de la personnalité du thérapeute.

"L'expérience de la psyché consciente et inconsciente des patients - It last but not least - de la sienne propre est fondamentale. Mais tout cela n'a pas de sens si cette formation, qui pousse les candidats à la postuler, n'éveille pas, n'augmente pas, l'envie, l'envie d'être confronté sa vie durant avec ce qu'il y a d'inquiétant et de grandiose dans la psyché humaine, saine et malade même quand cela implique le bouleversement et le saisissement, l'insécurité et l'angoisse, la foi et le doute qui ronge. La formation d'analyste ne doit pas mener à la sécurité et à la respectabilité; la psychothérapie et l'analyse exigent bien plus la passion." (A. Guggenbühl-Craig, Pouvoir et relation d'aide, p. 221)

La description de la personnalité de l'artiste et de son rôle ont été abordés au chapitre deux de cette recherche. Revenons cependant sur certains points, afin de les mettre en

comparaison avec les mêmes points de la description de la personnalité du thérapeute que nous venons de faire à partir des critères de sélection pour les candidats d'une formation analytique.

Si chez le thérapeute on s'attend tout d'abord à une bonne santé mentale, une bonne intelligence et une vie affective bien développée, il en va autrement des attentes face à l'artiste. En effet, comme ce qui caractérise le plus l'artiste ce sont ses élans créateurs, ces derniers accaparent la plus grande partie de son énergie disponible, laissant souvent trop peu d'énergie pour son côté humain.

"Au contraire le côté humain est souvent tellement saigné au bénéfice du côté créateur qu'il ne peut plus que végéter à un niveau primitif ou de toute façon médiocre. Les circonstances s'expriment souvent par la puérilité, de l'insouciance, un égoïsme naïf et intransigeant (ce que l'on appelle de l'auto-érotisme) de la vanité et autres travers. Ces infériorités sont pleines de sens dans la mesure où c'est seulement par leur truchement qu'une quantité suffisante d'énergie vitale peut être acheminée vers le moi. Celui-ci a besoin de ces formes inférieures de comportement car, sans elles il sombrerait dans un dépouillement total." (C.G. Jung, L'âme et la vie, p. 274)

Les élans créateurs de l'artiste sont, pourrions-nous dire autrement, des moments d'un contact étroit avec l'inconscient collectif. L'artiste traduit par ses aptitudes particulières à dessiner, peindre, écrire, etc., les images collectives dont il fut le témoin.

"C'est pourquoi un artiste vit dans le danger perpétuel d'être submergé par les flots irrésistibles des grandes images collectives (...)" (G. Adler, Etudes de psychologie jungienne), p. 133). A cause de ce danger d'être submergé, l'artiste aussi paradoxal que cela puisse paraître, doit admettre "le rôle important et même décisif que doit jouer la conscience." nous dit Aniéla Jaffé.

"Si l'inconscient une fois activé est abandonné à lui-même, on court le risque que son contenu ne puisse plus être maîtrisé, ou qu'il manifeste son côté négatif et destructeur." (Aniéla Jaffé dans C.G. Jung et autres, L'homme et ses symboles, p. 257) L'artiste doit donc, au risque d'être la victime passive de son inconscient, arriver à créer un équilibre entre celui-ci et son expérience consciente. Il se voit donc placé devant le développement de sa conscience individuelle.

L'aptitude à symboliser exigée pour travailler avec l'inconscient, ce dernier s'exprimant par des symboles nécessaires au thérapeute, n'est pas étrangère à l'artiste produisant des oeuvres symboliques. Cet artiste produit une oeuvre surpersonnelle provenant d'une force plus grande que sa volonté, qui exprime des contenus encore inconnus. Il met en forme ce contenu pour qu'il soit accessible aux gens de son époque afin que ceux-ci en cherchent le sens pour leur propre vie. L'artiste remplit son rôle en transmettant sa production par

laquelle il est le porte-parole "authentique et autorisé, de ce qui est inexprimé, mais perpétuellement vivant dans l'âme de tout homme", nous dit Jolande Jacobi. Jung rajoute que la beauté suffit à l'art et que le sens n'a aucun rapport avec l'art. Il n'est donc pas demandé à l'artiste de connaître le sens des symboles qu'il produit ni pour son propre développement ni pour en offrir l'explication à d'autres. Il n'est pas dit que cela lui soit exclu mais le peut-il? le doit-il? Si oui, il devra suivre le même chemin que le thérapeute: étude des mythes, des religions, des contes, etc. nécessité d'une analyse didactique et d'une analyse de contrôle. Que deviendra son art? Peut-il relever ce défi dans le temps et aura-t-il assez d'énergie pour mener à bien toutes ces tâches?

Le don de l'artiste réside dans sa capacité de traduire, d'une façon esthétique, les contenus de l'âme humaine, de son esprit et de son coeur. Il faut cependant que ce don ne soit pas perverti par une inaptitude humaine de l'artiste car:

"Il est possible d'entraver, de mutiler, de pervertir un talent comme il est possible aussi de le stimuler, le développer, l'améliorer. Quant au génie, il est rarissimo avis, l'oiseau rare, comme le phoenix dont on ne saurait prévoir l'apparition. Il existe de prime abord et, par la grâce de Dieu, dans toute sa force consciemment ou non. Le talent, au contraire, apparaît avec une régularité statistique et il n'est pas toujours doté d'un dynamisme suffisant." (C.G. Jung, L'âme et la vie, p. 271)

Serions-nous placés devant le fait que deux dons ou ta-

lents puissent habiter l'art-thérapeute, le don de l'art et le don de la psychologie, ou est-ce parce que le dynamisme dont parle Jung n'est pas assez fort pour stimuler une vie comme artiste ou une vie comme thérapeute? Ou encore l'une ou l'autre des positions sert-elle à excuser une faiblesse de caractère? Ou encore est-il possible que ces deux dons suscitent une passion égale entre la recherche de sens et la production artistique ce qui permet de supporter cette tension et d'assumer tout ce que cela comporte et fait de l'art-thérapeute: un artiste actif et un thérapeute compétent?

L'artiste, dans sa formation doit apprendre à travailler avec la matière: encre, huile, pierre, etc. Il doit maîtriser en partant du point, la ligne, les surfaces, jusqu'aux formes. Du noir au blanc, il doit également connaître toutes les couleurs leurs harmonies et leurs disharmonies. Il doit pouvoir manier crayons, pinceaux, gouges, arc à souder ou tout autre instrument nécessaire à son mode d'expression. La liberté d'un artiste réside dans la possession de son métier car, à ce moment, il peut commencer à s'exprimer sans entrave. A ce niveau de formation s'ajoute la nécessité d'étendre ses connaissances à ce qui s'est fait avant lui: l'histoire de l'art. C'est ainsi qu'il développera son goût, ses notions d'esthétique. Puis l'artiste revient seul devant sa table pour tenter d'ajouter à toute cette histoire ce qu'il a d'unique à dire.

Dans la recherche d'une position juste, incluant le conscient et l'inconscient, position qui permet au monde autant qu'à l'individu un certain équilibre assuré par la fonction transcendante, deux moments particuliers sont importants: la mise en forme des contenus venant de l'inconscient et la recherche de leurs sens. Nous ne pouvons douter que l'artiste, avec sa formation, son talent, ses moyens, soit le plus habile pour la mise en forme. Comme nous ne pouvons pas douter que le thérapeute soit de par sa formation, son talent, ses habiletés bien placé pour une recherche de sens. Sauf que la nature, se moquant des spécialités, exige que ces deux moments soient vécus et reconnus comme étant d'égale importance.

"Là où prédomine le principe de la mise en forme les matériaux de l'inconscient obtenus varient et augmentent ce qui donne lieu à une sorte de condensation des motifs en symboles plus ou moins stéréotypés. Ces symboles stimulent l'imagination créatrice de formes et servent donc principalement de motifs esthétiques. Cette tendance conduit au problème esthétique de la mise en forme artistique.

Là où prédomine au contraire le principe de compréhension, l'aspect esthétique offre relativement peu d'intérêt et peut même être perçu comme obstacle; en revanche se produit une confrontation intensive avec le sens des contenus inconscients.

Alors que la mise en forme tend à se concentrer sur l'aspect extérieur du motif, une compréhension intuitive cherche souvent à saisir le sens à partir de simples indications, parfois insuffisantes, fournies par les matériaux sans tenir compte des éléments qu'une mise en forme soignée ferait apparaître. (...)

Toutes deux, la mise en forme et le principe de compréhension, possèdent leurs risques propres de déviation et d'erreurs typiques. Le danger de la

tendance esthétique consiste à surestimer le formel c'est-à-dire la valeur "artistique" des mises en forme produites: la libido est ainsi détournée du but propre à la fonction transcendante vers les problèmes de mise en forme esthétique et artistique. Le danger de la volonté de compréhension consiste à surestimer le contenu qui est soumis à une analyse et à une interprétation intellectuelles: on perd ainsi le caractère essentiellement symbolique de l'objet. (...)

Une tendance semble constituer le principe régulateur de l'autre: elles sont l'une et l'autre dans un rapport de compensation. L'expérience confirme cette formule. Dans la mesure où on peut donc tirer des conclusions, la mise en forme esthétique requiert la compréhension du sens. Ainsi, les deux tendances se complètent pour constituer la fonction transcendante." (C.G. Jung, L'âme et le Soi, pp 169-171).

Bien que cette citation soit fort longue, elle prend sa justification dans l'importance du contenu qu'elle révèle. En effet, n'y trouverions-nous pas là l'essentiel de la dynamique de l'art-thérapie. Une fois le contact établi avec l'inconscient, ces images, dont nous connaissons maintenant un peu plus la nature (archétype, symbole) ne peuvent être conscientisées sans but, ni méthode. La mise en forme et la recherche de sens sont les deux moyens concrets et nécessaires afin que la globalité du conscient et de l'inconscient, position et contre-position, entrent en discussion. Il restera un travail d'intégration à faire.

"Le conscient est constamment élargi par la confrontation avec des contenus jusqu'alors inconscients ou, mieux, pourrait être élargi s'il voulait bien s'efforcer de les intégrer. Ce n'est naturellement pas toujours le cas. Même s'il y a assez d'intelli-

gence pour comprendre le problème, le courage et la confiance en soi font défaut ou l'on est spirituellement et moralement trop paresseux ou trop lâche pour accomplir un effort." (C.G. Jung, L'âme et le Soi, p. 177)

La fonction transcendante est médiatisée par le thérapeute (formé adéquatement) lors du travail avec son client. Ce dernier peut donc ainsi se saisir de l'avantage inestimable de devenir actif dans sa propre démarche, et, ne pas se laisser "traiter" laissant au thérapeute tout le poids de sa guérison. De plus, tout au cours de sa vie future, il possèdera un moyen efficace "de ne pas dépendre d'une façon souvent humiliante, du médecin et de son pouvoir. Cela constitue une voie pour se libérer par ses propres moyens et trouver le courage d'accéder à soi-même." (C.G. Jung, L'âme et le Soi, p. 177)

CONCLUSION

Résumé

Tout au long de cette exploration de la psychologie, par le biais du processus d'individuation, et de l'art, par celui de l'artiste (Chagall principalement et certains autres), je me suis sentie, à plusieurs reprises tout proche d'une pleine compréhension et si loin l'instant d'après. Sans le savoir, je me rapprochais à chaque fois un peu plus d'une définition de ce que pourrait être l'art-thérapie. La psychologie m'a éclairée sur l'importance de la recherche de sens face aux manifestations de l'inconscient dans la dynamique conscient/inconscient. L'art, à son tour, m'a fait comprendre combien un travail de mise en forme des contenus de l'inconscient, est essentiel pour la précision de ces contenus. C'est en reconnaissant une égale importance à ces deux moyens de traiter le contenu de l'inconscient, qu'un éclairage s'est produit sur la compréhension de la fonction transcendante. N'était-ce pas là, pour que la fonction transcendante puisse agir, la description des deux étapes d'égale importance (de la mise en forme et de la recherche de sens) permettant la prise de contact de deux opposés qui pourront se réunir dans une synthèse?

Une synthèse qui ferait de ces opposés un nouveau contenu qui les réconcilie.

"L'aller et retour des arguments et des affects représente la fonction transcendante des opposés. La confrontation des positions crée une tension énergétique source de vie, un troisième terme qui n'est pas un produit mort-né de la logique selon le principe du "tertium non datur" mais une reprise du mouvement issue du suspens entre les opposés, une naissance vivante qui conduit à un nouveau palier, à une nouvelle situation. La fonction transcendante apparaît donc comme une propriété des contraires rapprochés. Aussi longtemps qu'ils sont tenus éloignés - naturellement afin d'éviter le conflit -, ils ne fonctionnent pas et demeurent inertes." (C.G. Jung, L'âme et le Soi, p. 176)

Et pourquoi insister tant sur l'importance de la fonction transcendante? C'est qu'elle est "porteuse d'un potentiel curatif" nous explique si bien Françoise O'Kane dans son livre L'ombre de Dieu et les cailloux du novice. Elle est une guérison qui n'est pas étrangère à la maladie, au non-sens, à la souffrance, à la mort, ni à la santé, au sens, au bien-être et à la vie. Une guérison qui permet d'accepter la réalité de toutes ces évidences sans en laisser de côté, ou dans l'inconscient.

Une guérison qui a beaucoup à faire avec une "attitude propice" qui accepte le paradoxe, l'incertitude et accroît le sentiment de vitalité.

Que la fonction transcendante soit médiatisée par un analyste ou un art-thérapeute, les deux, ne devraient-ils pas accorder autant d'importance dans leur travail à la mise en forme qu'à la recherche de sens, ce qui n'exclut pas une

attirance particulière ou une aptitude plus grande pour l'une ou l'autre?

"Il faut bien jusqu'à un certain point s'engager dans ces déviations (mise en forme et recherche de sens) pour satisfaire l'exigence prédominante de chacun, esthétique ou intellectuelle selon le cas."
(C.G. Jung, L'âme et le Soi, p. 170.)

Accepter, à l'importance de la recherche de sens, l'égale importance de la mise en forme (conséquemment de l'art), n'est-ce pas aussi redonner le droit à l'âme d'exister lui accordant une égale valeur à celle de l'esprit. Lien intermédiaire entre le corps et l'esprit, l'âme, par son langage des images et son pouvoir de l'imagination, permet la réalisation de l'individu comme d'un peuple.

BIBLIOGRAPHIE

ALQUIE, Ferdinand, CARROUGES, Michel, CHAUVIN, Remy, CORBIN, Henry, DESTOUCHES, Jean-Louis, ELIADE, Mircea, EMMANUEL, Pierre, FUMET, Stanislas, JACOBI, Jolande, LUCIEN, Père, MARTIN, Roger, MASSIGNON, Louis, STE-FARE GARNEAU, Jean et SOULAIRAC, André, Polarité du symbole, Les études carmélitaines. Desclée de Brouwer, 1960.

ARAGON, Louis, Ecrits sur l'art moderne. Flammarion, Paris, 1981.

ARAGON, Louis, GASSER, Manuel, JOUFFROY, Alain, LASCAULT, Gilbert, BOURNIQUEL, Camille, MILHAU, Denis, WEELLEN, Guy, MARTEAU, Robert, SORLIER, Charles, SAN LAZZARO, VERDET, André, MARQ, Charles, WOLFGANG, Saure, Homage to Chagall. Leon Amiel, General Editor, New York, 1982.

ADLER, Gerhard, Etudes de psychologie jungienne. Librairie de l'Université Georg & Cie S.A., Genève, 1957.

BACHELARD, Gaston, Le droit de rêver. Presses universitaires de France, Vendôme, 1970.

BIRON, Marcel, L'art fantastique. Edition Albin Michel, Paris, 1961.

CASSOU, Jean, Chagall. Edition Aimery Somogy, Paris, 1966.

CASSOU, Jean, LANGUI, Emile, PEVSNER, Nicolaus et autres, Chagall. Editions Bellevue, Paris, 1975.

CAZENAVE, Michel, Carl G. Jung dans l'Herne, no 46. Editions de l'Herne, Paris, 1984.

COGNIAT, Raymond, Chagall. Flammarion, Paris, 1977.

CHAGALL, Ma vie. Editions Stock, Paris, 1972, 1983.

ELUARD, Paul, Derniers poèmes d'amour. Editions Seghers, Paris, 1972.

GUGGENBUHL-CRAIG, Adolf, Pouvoir et relation d'aide. Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles.

GUERIN, Jacques, Marc Chagall. Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1959.

HAGGARD, Virginia, Ma vie avec Chagall. Presses de la Renaissance, Paris, 1987.

HAFTMANN, Werner, Marc Chagall, (Gouache, dessins, aquarelles). Editions du Chêne, Paris, 1975.

- HAFTMANN, Werner, Marc Chagall. Ars Mundi, Paris, 1985.
- HUYGHE, René, Sens et destin de l'Art I. Flammarion, Paris, 1985.
- HUYGHE, René, Les puissances de l'image. Flammarion, Paris, 1986.
- JACOBI, Jolande, La psychologie de C.G. Jung. Delachaux et Niestlé, S.A., Paris, 1950.
- JUNG, C.G., Un mythe moderne. Edition Gallimard, Paris, 1961.
- JUNG, C.G., L'âme et la vie. Editions Buchet/Chastel, Paris, 1963.
- JUNG, C.G., Essai d'exploration de l'inconscient. Editions Laffont, Paris, 1964.
- JUNG, C.G., Réponse à Job. Editions Buchet/Chastel, Paris, 1964.
- JUNG, C.G., Types psychologiques. Librairie de l'Université Georg et Cie, S.A., Genève, 1968.
- JUNG, C.G., Ma vie. Editions Gallimard, Paris, 1973.
- JUNG, C.G., La guérison psychologique. Librairie de l'Université Georg et Cie S.A., Genève, 1976.
- JUNG, C.G., Psychologie de l'inconscient. Librairie de l'Université Georg et Cie, S.A., Genève, 1978.
- JUNG, C.G., Aïon, Edition Albin Michel, Paris, 1983.
- JUNG, C.G., Problèmes de l'âme moderne. Editions Buchet/Chastel, Paris, 1984.
- JUNG, C.G., L'âme et le Soi. Edition Albin Michel, Paris, 1990.
- JUNG, C.G. et VON FRANZ, Marie-Louise, HENDERSON, Joseph L., JACOBI, Jolande, JAFFE, Aniéla, L'homme et ses symboles. Editions Robert Laffont, Paris, 1964.
- JUNG, Emma et HILLMAN, James, Anima et Animus. Edition Seghers, Paris, 1981.
- LE TARGAT, François, Marc Chagall. Edition Albin Michel, Paris, 1985.
- LEYMARIE, Jean, Marc Chagall. Editions Gérald Cramer, G n ve, 1976.
- MARITAIN, Raïssa, Marc Chagall. Editions de la maison française, New York, 1943.

MEYER, Franz, Marc Chagall. Flammarion, Paris, 1964.

NEGRI, de R., CAGNIAT, Raymond, MARTIN, Robert, Chagall. coll. Chefs-d'oeuvre de l'art, no 12 Grands peintres, Editions Hachette-Fabbri, Paris.

O'KANE, Françoise, L'ombre de Dieu et les cailloux du novice. Georg Editeur, Genève, 1990.

PASSERON, Roger, Chagall, (Maîtres de la gravure). Office du livre, Fribourg (Suisse), 1984.

PERRY, John W., Le voyage symbolique. Collection La chair et l'esprit, Editions Aubier Montaigne, Paris, 1976.

PRAT, Jean-Louis, PROVOYEUR, Pierre, FORESTIER, Sylvie, CADIEU, Martine, LE TARGAT. François, Marc Chagall. Collection Les Grandes expositions, Edition les publications nuit et jour.

SCHWITTERS, Kurt, BOZO, Dominique, ESTEBA, Claude, MARCADI, Jean-Claude, Marc Chagall, (Oeuvres sur papier). Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne, 1984.

SORLIER, Charles, Chagall, le Patron. Librairie Séguier, France, 1989.

VON FRANZ, Marie-Louise, ADLER, Gerhard, HANNAH, Barbara, JAFFE, Aniéla, GERRANO, Miguel, BIRKHAUSER, Sibyl, ERBA-TISSOT, Hélène, KAST, Verena, ST-RENE FAILLANDIER, Francine, C.G. Jung et la voie des profondeurs. La fontaine de pierre, Paris, 1980.

VON FRANZ, Marie-Louise, Les rêves et la mort. Librairie Arthème Fayard, Paris, 1985.

ANNEXE

Pour tous les amoureux de Chagall

Marc Chagall

par les

poètes

A Marc Chagall

Anne ou vache coq ou cheval
Jusqu'à la peau d'un violon
Homme chanteur un seul ciseau
Danseur agile avec sa femme

Couple trempé dans son printemps

L'or de l'herbe le plomb du ciel
Séparés par les flammes brèves
De la santé de la rosée
Le sang s'irise le coeur tinte

Un couple le premier reflet

Et dans un souterrain de neige
La vigne opulente dessine
Un visage aux lèvres de la lune
Qui n'a jamais dormi la nuit

Paul Eluard
1946

CHAGALL

Il prend une église et peint avec une église
Il prend une vache et il peint avec une vache
Avec une sardine
Avec des têtes, des mains, des couteaux
Il peint avec un nerf de boeuf...
Le Christ, c'est lui
Il a passé son enfance sur la croix
Il se suicide tous les jours
Tout à coup il ne peint plus
Il était éveillé
Il dort maintenant
Il s'étrangle avec sa cravatte
Chagall est étonné de vivre encore

Blaise Cendrars

CHAGALL

Ombre brève et hâtive
Passager quotidien
Quitte ta triste rive
Sur le fleuve du rien

Descends descends le Styx
Dont l'onde de mercure
toujours s'écoule et dure

L'oeil de l'horloge fixe
Tes départs tes retours
Car tu reviens toujours

Le coq de feu le premier coq
Pendant le sommeil de mort
Arrache à la lune son masque
Un petit coq de Paris
Recelé dans l'ovale d'une cour

.....

O coq de flamme! O feu de coq
Brûle nos rêves arbitraires
Dans les cendres du souvenir

Yvan Goll

CHAGALL

Ce merveilleux poisson vert
Ces amoureux dans la nuit
On voudrait leur donner des fleurs
Leur faire un sacrifice de fleurs
Justement Chagall y a songé le premier
Et même le bouquet a grandi
Est devenu tout un arbre qui abrite les amoureux
Quelle joie et qui va loin!
C'est comme s'il n'avait pas honte de nous dire
Ce qu'au fond nous pensons tous
Ce que nous n'arrêtons pas d'imaginer
Il en est lui-même tout surpris: émerveillé
Pourtant ce n'est pas la joie satisfaite
La joie sensuelle d'un Rubens ou d'un Renoir
Elle porte en elle on ne sait quelle mélancolie
(Comme si Chagall regrettait d'avoir coupé les fleurs)

Jean Paulhan

Chagall et les Poètes

Chagall est venu à grands pas
De la Russie morose
Il a dans sa besace
Des violons et des roses
toute la Bible en images
Tous les grands personnages
Des coqs diacres et des vaches
Les animaux de La Fontaine et ceux de l'Arche
Des foules des noces des larmes des baisers
Des chevaux chimériques
Des dames et des cavaliers
Et des cirques
Il a peint l'univers entier

Puis il a un Christ étendu
A travers le monde perdu

Raïssa Maritain
Meudon, 1939

Introduction à la Bible
de Chagall

Quand dans ma solitude de lecteur
Je méditais sur le livre Saint
La voix était si forte
Que je ne voyais pas toujours
Le prophète

Tous les prophètes
Avaient pour moi
La voix des prophéties

Regardant maintenant
Les planches de ce beau recueil
Je lis autrement le vieux livre

J'entends plus clairement
Parce que j'y vois plus clair
Parce que Chagall
Ce voyant
Dessine la voix qui parle

En vérité
Chagall
M'a mis de la lumière
Dans l'oreille

Gaston Bachelard

Pour Marc Chagall

....

Je me mis à pleurer en me souvenant de vos enfances
Et toi tu me montres un violet épouvantable.

Ce petit tableau ou il y a une voiture m'a rappelé le jour
Un jour fait de morceaux mauves jaunes bleus verts et rouges

Ou je m'en allais à la campagne avec une
Cheminée tenant sa chienne en laisse
Charmante

Il n'y en a plus tu n'as plus ton petit mirliton
La cheminée fume loin de moi des cigarettes russes
La chienne aboie contre les lilas
La veilleuse est consumée
Sur la rose ont chu des pétales
Deux anneaux d'or près des scandales
Au soleil se sont allumés
Mais tes cheveux sont le trolley
A travers l'Europe jette de petits feux multicolores

G. Apollinaire

CHAGALL IX

Comme tes couleurs sont jolies
Mon peintre amer odeur d'amandes
Toi qui peins les amants dormant
Dans la mémoire et dans l'oubli

Toi qui peins toujours tes enfances
Et les premiers moments d'aimer
Avec ce goût du mois de mai
Qui laisse le coeur sans défense

Toi sur les toits pour voir de près
Le monde et l'étoile naissante
Qui peins la nuit et les passantes
Et tes secrets et tes regrets

Le temps s'en va léger et lourd
Et la peinture de tes mains
Revêt sur son visage
La tristesse d'après l'amour

Aragon
1975

Tout a été dit sur Chagall
Et l'on vient trop tard
Après de grands noms
Pour ajouter un grain de sel
A ses louanges

Vercors

Seul est mien
Le pays qui se trouve dans mon âme
J'y entre sans passeport
Comme chez moi

... En moi fleurissent les jardins
Mes fleurs sont inventées
Les rues m'appartiennent
Mais il n'y a pas de maisons
Elles ont été détruites dès l'enfance
Les habitants vagabondent dans l'air
A la recherche d'un logis
Ils habitent mon âme

Marc Chagall